Das Tragische als ästhetischer Wert
in den
englisch-schottischen Volksballaden.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg a. d. Lahn

vorgelegt von

Gertrud Fischer
aus Kassel.

Marburg a. d. L.
R. Friedrich's Universitäts-Buchdruckerei (Inhaber Karl Gleiser).
1929.

Als Dissertation angenommen am 18. Juli 1928.
Berichterstatter: Herr Professor Dr. Max Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung 1. August 1928.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Literatur.

a) Allgemeines.

Th. Bahnsen: „Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen". Lauenburg 1887.

Ludw. Ferd. Clauß: „Die nordische Seele". Halle a. S. 1923.

— „Rasse und Seele". München 1926.

Herbert Cysarz: „Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft". Halle a. S. 1926.

Max Dessoir: „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft". Stuttgart 1906.

Prof. M. Deutschbein: „Shakespeare-Kolleg" S.-S. 1927.

— „Typen der englischen Literaturgeschichte". Kolleg W.-S. 1926/27.

Ed. v. Hartmann: Aesthetik, 2. systematischer Teil: „Philosophie d. Schönen". Ausgewählte Werke, 2. wohlf. Ausg. 1888 Bd. IV.

Ludwig Klages: „Prinzipien d. Charakterologie". Leipzig 1920.

— „Vom Wesen d. Bewußtseins". Leipzig 1926.

Georg Simmel: „Fragmente u. Aufsätze". München 1923.

Paul Tillich: „Das Dämonische". Tübingen 1926.

Joh. Volkelt: „Grundlegung d. Aesthetik". München 1905.

— Aesthetik d. Tragischen". München 1917.

Theod. Ziehen: „Vorlesungen über Aesthetik". Halle a. S. 1925.

b) Ballade.

Francis J. Child: 'The English and Scottish Popular Ballads' x vol. Boston 1882—98.

Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge: 'English and Scottish Popular Ballads'. The Cambridge Poets, Student's Edition.

Hedwig Lüdeke: „Balladen aus alter Zeit". Berlin 1922.

Prof. M. Deutschbein; „Seminar über die englisch-schottische Volksballade". S.-S. 1926; W.-S. 1926/27.

H. Eicker: „Die historische Volksballade der Engländer und Schotten". Neue anglistische Arbeiten Nr. 7, ed. Levin L. Schücking und Max Deutschbein. Leipzig 1926.

Francis B. Gummere: 'The Popular Ballad'. London 1907.

Axel Olrik: Die epischen Gesetze der Volksdichtung. Zs. f. d. A. 51. Bd. S. 1—12.

Paul Schütte: „Die Liebe in den englisch-schottischen Volksballaden". Diss. Halle 1906.

Inhalt.

Einleitung: Grenzen der Erkenntnis und Darstellung . . . . S. 5

A. Allgemeiner Teil: Das Tragische an sich . . . . . S. 5—15

I. Das Tragische als Wesen . . . . . S. 5—12

1. Die Quellen des Tragischen . . . . . S. 5—7
   a) Objektive und subjektive Tragik (Schicksals- und Charaktertragik)
   b) Die Tragische Schuld (Existentielle und individuelle Tragik)
2. Das Tragische als Geschehen . . . . . S. 8—9
3. Das Tragische als Geschehenes (Sein Resultat: conflictus) S. 9—11
4. Zusammenfassung . . . . . S. 11—12

II. Das Tragische als Wirkung . . . . . S. 12—15

1. Im allgemeinen . . . . . S. 12—13
2. Als ästhetische Wirkung (Seine Rechtfertigung als ästhetischer Wert) . . . . . S. 13—15

B. Besonderer Teil: Das Tragische in den englisch-schottischen Volksballaden . . . . . S. 16—50

I. Einteilung des Balladenmaterials . . . . . S. 16—19

II. Darstellung des Tragischen an einzelnen Balladen . . . S. 19—50

1. Objektive oder Schicksalstragik . . . . . S. 19—25
   'The Death of Queen Jane' Wert: Das Muttertum
2. Objektiv-subjektive Tragik der schicksalhaft-heroischen Art S. 25—29
   'Sir Patrick Spens' Wert: Das Heroische
3. Subjektive oder Charaktertragik . . . . . S. 29—50
   a) Heroisch-dämonische Tragik . . . . . S. 29—35
      'Johnie Cock' Wert: Das Heroische; Das Recht .
   b) Dämonisch-heroische Tragik . . . . . S. 35—42
      'Lady Maisry' Wert: Die Liebe
   c) Rein dämonische Tragik . . . . . S. 42—50
      'Edward' Wert: Die Sippe

Schluß: Zusammenfassung und Ueberblick . . . . . S. 51—52

Berichtigung.

S. 24 Z. 10 von unten lies: leidende
S. 24 Z. 17,$_1$ von unten lies: In
S. 43 Z. 18 von oben lies: Deshalb konnte sie auch
S. 50 Z. 8 von unten lies: zerstörerische

Einleitung.

Jede theoretische Beschäftigung mit dem Wesen des Tragischen leidet an einer starken Begrenzung, die von vorn herein zur Resignation zwingt in Bezug auf die Erkenntnismöglichkeit überhaupt und die damit verbundene Schwierigkeit der Formulierung. Das Tragische ist etwas so eminent Vitales, etwas so Antiintellektuelles, daß wir nicht hoffen können, mit wissenschaftlich-begrifflichen Methoden seinen ganzen Sinn zu erfassen. Ein Irrationales, nämlich das vitale Element selbst, wird immer bleiben als wesenhaftester Faktor des Tragischen. Wir fühlen uns alle hineingestellt, ja hineingerissen in den tragischen Weltzusammenhang und sind zu sehr beteiligt, um völlig objektiv zu sein.

A. Das Tragische an sich.

I. Das Tragische als Wesen.

1. Die Quellen des Tragischen.

Objektive und subjektive Tragik

Um das Wesen des Tragischen zu ergründen, sei von der rein sprachlichen Seite ausgegangen. In welchen Verbindungen kommt das Wort „tragisch" vor? Da wir zunächst die Quellen des Tragischen auffinden wollen, müssen wir die Verbindungen mit Substanzen herausgreifen, d. h. sprachlich mit Substantiven. Wir reden vom tragischen Schicksal und vom tragischen Helden (nicht von einem tragischen Menschen!). Diese beiden Begriffe geben die Quellen des Tragischen. Das tragische Schicksal stellt seine objektive Quelle dar, der tragische Held die subjektive. Aber selbst bei reiner Schicksalstragik, bei der die Quelle zum Tragischen lediglich im Objekt liegt, muß immer Subjektbeteiligung hinzukommen, damit das Schicksal nicht nur ein trauriges, sondern tragisch ist. Und umgekehrt, wenn die Quelle des Tragischen nur im Subjekt zu

suchen ist, muß immer ein Objektives hinzutreten, damit diese subjektive Tragik sich auswirken, sich realisieren kann. Wie der tragische Held mit dem tragischen Schicksal verbunden ist, so haben wir in jedem Falle Subjekt- und Objektbeteiligung beim Zustandekommen aller Tragik.

Auf Beteiligung ist der Nachdruck zu legen. Denn hier findet sich der Unterschied von Humor und Komik. Bei diesen beiden ästhetischen Kategorien müssen wir eine mehr oder weniger theoretische Stellungnahme zu einem objektiv Gegebenen konstatieren. Sie äußert sich beim Humor in einem Drüberstehen, bei der Komik nur in einem Draußenstehen. Bei dem tragischen Wesenszusammenhang müssen wir für Stellungnahme Kampfstellung setzen. Wir haben damit gleich die besondere Beteiligung des Subjektes, die sich in einem Drinnstehen, in einem Engagiertsein im eigentlichen Sinne, in höchster Aktivität zeigt. Alles Kontemplative, Theoretische, Passive fällt dabei fort.

Tragisch und traurig

Hier liegt auch ein Unterschied zwischen tragisch und traurig. Traurig ist ein Unglücksfall, etwas, das man über sich ergehen läßt, das man hinnimmt, ohne eigene Aktivität, ohne Kampf.

Diese Subjektbeteiligung beim Tragischen kann verschieden modifiziert sein. Die Struktur des tragischen Helden setzt sich zusammen aus zwei Seiten, der Willensseite, die als heroisch, und der Müssensseite, die als dämonisch bezeichnet sei. Ein Heros und ein Dämon steckt in einem solchen Menschen, ein Treiben und ein Getriebenwerden. Nach dem Grade des Vorhandenseins dieser beiden Faktoren kommen wir zu den Unterabteilungen der subjektiven Tragik. Daß es rein heroische Tragik, solche, die nur in der Willensseite, nur in der Rationalität des Menschen ihren Ursprung hat, nicht geben kann, ist einleuchtend. Denn dann fehlte das beim Tragischen so wichtige irrationale Moment. Dieser Faktor kommt hinzu einmal durch das Schicksal, zum andern durch die dämonischen, unterbewußten Schichten des Subjekts. Beides entzieht sich jeder Voraussicht und Berechnung. — Also:

I. Objektive oder Schicksalstragik
II. Objektiv-subjektive Tragik der schicksalhaft-heroischen Art
III. Subjektive oder Charaktertragik
    1. heroisch-dämonische Tragik
    2. dämonisch-heroische Tragik
    3. rein dämonische Tragik.

Wir werden für alle Punkte Beispiele in den englisch-schottischen Volksballaden finden.

Die tragische Schuld: Existentielle und individuelle Tragik

Bei der subjektiven Tragik kommt noch ein neuer Begriff hinzu, der uns als tragische Schuld entgegentritt. Er fehlt logischerweise bei der Schicksalstragik. Denn Schuld ist ein „Gesolltes“ (im

Sinne des ahd. Verbums scal, scolan = schuldig sein). Sollen aber setzt den Subjektbegriff voraus und kommt für das Objektive nicht in Frage. Die tragische Schuld hängt einerseits mit der Tatsache des Lebens und Handelns zusammen, mit der Tatsache der Individualisierung und der damit konsequenterweise verbundenen Uebersteigerung des Ich. Das Individuum löst sich aus dem ursprünglichen Nexus um höherer Werte willen. Es entsteht eine Spannung zwischen dem Teil und dem Ganzen. Das ist der Hebbelsche Begriff der Existentialschuld, der mit der Existenz selbst gegeben ist, ein Unschuldig-Schuldigsein. Diese Schuld erscheint im tiefsten Sinne tragisch, da sie von dem Subjekt einfach hingenommen werden muß als ein Unabänderliches, für das es eigentlich nicht verantwortlich gemacht werden kann. Die Tragik, die im Zusammenhange mit dieser Schuld steht, wäre als existentielle Tragik zu bezeichnen.

Ihr gegenüber steht die individuelle Tragik, die eine individuelle Schuld oder besser Verschuldung zur Voraussetzung hat. Das metaphysische Moment spielt natürlich auch hier mit. Sonst könnten wir überhaupt nicht von Tragik reden sondern lediglich von Verbrechen oder Nichtswürdigkeit, Schufterei. Das Ganze wäre dann nicht tragisch, sondern verabscheuungswürdig. Das heißt, um tragisch zu sein, muß diese individuelle Schuld zum Teil existentiell begründet sein, mit den Existenzbedingungen des Individuums irgendwie zusammenhängen zur Entlastung des Subjekts.

Tragik und Verbrechen

Darin besteht ja der besondere Charakter der Schuld im Gegensatz zur Sünde, daß Sünde ein vollkommenes Uebersehen der Sachlage voraussetzt und ein bewußtes Handeln gegen bessere Einsicht darstellt. Sünde ist niemals tragisch, sie ist unethisch. Bei der Schuld dagegen fällt das rationale Moment des Wissens fort. Es spielt etwas Irrationales mit, etwas Unberechenbares. Man sagt, ein Mensch „tut Sünde“. Er weiß, was er tut. Die Initiative geht vom Subjekt aus. Aber er „gerät in Schuld“; er „wird schuldig“. In dem „Geraten“ liegt das Zufällige, Nicht-ganz-in-der-Hand-haben. „Schuldig werden“ betont deutlich die passive Seite der Schuld im Gegensatz zum aktiven Charakter der Sünde.

Schuld und Sünde

Wir fanden also zwei Einteilungsgründe des Tragischen:

1. nach seinen Quellen
   a) objektive oder Schicksalstragik
   b) subjektive oder Charaktertragik
2. nach dem Charakter der tragischen Schuld
   a) existentielle Tragik
   b) individuelle Tragik.

Zusammenfassung.

2. Das Tragische als Geschehen.

Das Wichtigste an dem tragischen Wesenszusammenhang sind aber nicht seine Quellen sondern das tragische Geschehen. Es ist ein Geschehen im eigentlichen Sinne, ein Werden, und rückt damit aus der theoretischen Sphäre in die vitale. Die Germanen haben diesen Energiecharakter des Tragischen, der Schicksalsmacht, schon deutlich empfunden, wenn sie Schicksal mit einem Verbalabstraktum von werden bezeichneten: ahd. wurd zu werdan, ags wyrd zu weorþan. Das heißt eben etymologisch: Werden, Geschehen[1]). Was in jener alten Zeit aber nicht erkannt wurde, das war die Kompliziertheit dieses Werdens, dieses Schicksals. Man bezeichnete damit lediglich das außer einem Liegende, die objektive Macht, der man verfallen war. Aber ebenso sehr muß man dieses Werden, diese Vitalität für das Subjekt in Anspruch nehmen. Mit dieser Einbeziehung der Subjektbeteiligung wird das tragische Geschehen modifiziert als Spannungsgeschehen, als Kampfgeschehen.

Hier ist der Punkt, wo das begriffliche Denken versagt. Denn das Wesen des Geschehens, des Werdens kann man nicht intellektuell erfassen. Nur ein Gewordenes, Zuständliches, Seiendes ist unserm Intellekt zugänglich. Woher kommt das? Das a priori des Werdens, des Geschehens ist die Zeit. Damit wird das tragische Geschehen aus dem Raumzusammenhange herausgelöst und in den der Zeit eingespannt. Das Zeitmoment erscheint verabsolutiert und der Zeitablauf dadurch beschleunigt. Das erklärt das seltsam drängende, unerbittlich Vorwärtsstürmende bis zur tragischen Katastrophe. Die Unaufhaltbarkeit der Zeit, die Kontinuität der Bewegung tritt in scharfe Beleuchtung; ebenso ihre andere für das Tragische so wichtige Eigenschaft, die Nichtumkehrbarkeit der Zeit, ihr durchaus vorwärts gerichteter Charakter. Jedoch das Wesen der Zeit und damit des Geschehens selbst festzulegen, wird uns nie gelingen. Nur durch Rückprojizierung in den Raum können wir der einzelnen Zustände, aus denen sich ein Zeitablauf zusammensetzt, habhaft werden. Das Wesen des Geschehens als Prozeß, als ein sich Vollziehendes, als ein Werden, als ein Vitales, ja als das Leben selbst, kann von uns nie begriffen werden.

Aber gerade dieses Negativum auf der Erkenntnisseite schließt doch etwas sehr Positives ein. Diese ungelöste Frage nach dem Wesen des Tragischen und damit nach dem Sinn des Lebens als solche ist selber zugleich eine Antwort, die einzig mögliche Antwort. Ein logisches Erfassen wäre gleichbedeutend mit einem Ergreifen, einem Besitzergreifen, einer Bemächtigung. Niemals aber können

1) Karl Helm: „Schicksal und Heldentum“ Akademische Reden Nr. 42, Marburg 1926. S. 11 ff.

wir das Tragische besitzen. Es besitzt und beherrscht uns. Ein Ergreifen, sei es auch nur im logisch-ideellen Sinne, käme seiner Entmächtigung und damit Aufhebung gleich. Das Tragische wäre seiner Gewalt über uns beraubt und damit nicht mehr tragisch. Diese Dinge rühren an die Problematik des Lebenszusammenhanges überhaupt, die nie lösen wird, wer selber darin steht.

Zusammenfassung

Das Tragische als Geschehen erweist sich als ein vitaler Prozeß, dessen Wesenhaftigkeit in seiner Irrationalität liegt.

---

3. Das Tragische als Geschehenes.

Sehen wir nun das Resultat dieses tragischen Geschehens an, dieser Spannungsbewegtheit zwischen Subjekt und Objekt, so müssen wir uns mit seiner Konfliktbeschaffenheit auseinandersetzen. Der Konflikt ist nicht nur an den Anfang des tragischen Geschehens zu setzen als sein a priori sondern erst bei seinem Ende, mit seinem Resultat voll und ganz zu begreifen. Dies Resultative des Konfliktes kommt ja auch rein sprachlich in seiner perfektiven Form zum Ausdruck. Das Tragische ist ein Zusammenschlagen, Zusammenstoßen von zwei Mächten, der subjektiven und der objektiven = confligere.

confligere von Subjekt und Objekt

Hier also, im Hinblick auf sein Resultat, offenbart sich das Paradoxe des Kampfes überhaupt. Kampf ist bei größter Gegensätzlichkeit immer ein Zusammen, immer Vereinigung. Daher confligere, conflictus. Es muß etwas zu Grunde liegen, an dem beide Teile gleich tief interessiert sind, damit es überhaupt zum Kampfe kommen kann, zu einem Zusammenstoßen, Zusammenschlagen um dieses Gemeinsamen willen. Diese höchste Gemeinsamkeit kann in der Statik und Ruhe der Harmonie nie so in die Erscheinung treten, wie in der Dynamik und Spannung des Kampfes.

confligere von Zufall und Notwendigkeit

Eine besondere Tiefe erhält das Tragische durch ein weiteres Paradoxon. Es stellt sich dar als confligere von Zufall und Notwendigkeit[1]), von Berechenbarem und Unberechenbarem. Die tragische Katastrophe erscheint von vorn herein durch die Konstellation und Atmosphäre des Ganzen als unvermeidbar drohend, als imminent. Aber dabei liegen die Dinge so, daß immer etwas Zufälliges, nicht vorher zu Berechnendes mitspielt und den tragischen Verlauf herbeiführt. Diese Notwendigkeit ist nicht einzielig bestimmt sondern läßt theoretisch verschiedene Möglichkeiten offen, auch die des glücklichen Ausgangs. (Dem gegenüber steht natürlich das instinktive Anderswissen!) Nun werden diese Möglichkeiten plötzlich ein-

1) Vgl. Max Scheler: „Vom Phänomen des Tragischen“ in „Vom Umsturz der Werte“. Leipzig 1923. S. 255 ff.

geschränkt, determiniert im Sinne einer einzigen, nämlich der tragischen, und zwar durch irgend ein zufälliges, völlig unvorhersehbares Ereignis. Zufall und Notwendigkeit, beides zusammen berührt und durchdringt sich im tragischen Definitivum.

conflictus des Schöpferischen und des Zerstörerischen

Aus dem Zusammenstoßen von subjektiven und objektiven Mächten = confligere wird der Zusammenstoß = conflictus. Die Dialektik des tragischen Geschehens offenbart sich in seinem Resultat, d. h. dem tragischen Konflikt. Er realisiert sich in zwei Hinsichten: Wir haben einmal die Zerstörung des Subjektes = die negative, zerstörerische Funktion des Tragischen, das Resultat der Gegensätzlichkeit in dem confligere. Dabei aber beweist sich das Tragische als höchst positive, schöpferische Macht, indem es in der Zerstörung und durch die Zerstörung den im Subjekt liegenden unsterblichen und unvergänglichen Wert erst herausstellt und konsolidiert = das Resultat des Zusammenwirkens in dem confligere. Bei beiden Akten des Tragischen, dem Schöpferischen und dem Zerstörerischen, haben wir Subjekt- und Objektbeteiligung. Aber der Ort des Tragischen in seiner Erfüllung ist das Subjekt.

Dieses Doppelantlitz des Tragischen zeigt sich am klarsten bei dem Heroisch-Tragischen, seiner reinsten und eigentlichen Form. Der Held kämpft gegen das Schicksal und geht unter. Aber in seinem Untergange und durch seinen Untergang strahlt hervor die Größe seines Heldentums, das Heroische als Wert. Das ist das Positiv-Schöpferische des Tragischen, das im conflictus von Subjekt und Objekt, von Mensch und Schicksal, Wirklichkeit wird.

Es ergibt sich also eine Uebereinstimmung zwischen dem Wert im Menschen und der objektiven Macht, die diesen Wert zerstört, weil sie ihn in der Zerstörung ja erst schafft und heraufbeschwört. Also liegt im Tragischen und seinem scheinbar analytischen Charakter zugleich die größte Synthese.

Die Realisierung des Wertes findet übrigens nicht immer im Subjekt statt, sondern oft außerhalb seiner, aber innerhalb des tragischen Wesenszusammenhanges. (Edwardballade!)

Hier leuchtet der metaphysische Grund des Tragischen auf, nämlich seine Beziehung zu einer transzendenten Wertwelt. Es handelt sich um die Realisierung von Werten, die in dieser empirischen Welt nicht erreicht werden kann, daher die tragische Vernichtung. Aber gerade diese Vernichtung in der Welt der 'nature' ist der stärkste Beweis für die Existenz jener Werte und einer transzendenten Wertwelt neben der empirischen.

Tragisch und traurig

In diesem Zusammenhange zeigt sich ein weiterer Unterschied zwischen tragisch und traurig. Traurig ist ein Unglücksfall, etwas Bestimmtes, zeitlich Gebundenes. Tragisch kann nur etwas Allgemeines, Kosmisches, Absolutes sein, das in Beziehung zu dieser Wertwelt steht.

Im Hinblick auf den Wert können wir eine weitere Modifikation des conflictus konstatieren. Im tragischen Wesenszusammenhang behauptet das Subjekt seine Freiheit zu den Werten, — aber nur, weil es sich an diese Werte gebunden fühlt. Es ist eine Bindung im eigentlichen und definitiven Sinne und daher als religio, Gebundensein κατ' ἐξοχήν, zu bezeichnen. Somit schließt der Zusammenhang des Subjektes mit dem Wert einen conflictus von Freiheit und Bindung in sich.

conflictus von Freiheit und Bindung = religio

Der Konfliktcharakter des Tragischen zeigt sich:

Zusammenfassung

1. im confligere von Subjekt und Objekt
2. als confligere von Zufall und Notwendigkeit
3. im conflictus des Schöpferischen und des Zerstörerischen
4. im Hinblick auf den Wert als conflictus von Freiheit und Bindung = religio.

Gliederung des Tragischen nach dem Wert.

Bei der Betrachtung des Tragischen als Geschehenem kommen wir zu einem neuen Einteilungsgrund, nämlich dem nach dem herausspringenden Wert. Bei dieser Gliederung ergeben sich unendliche Möglichkeiten. Der Mannigfaltigkeit der Werte entspricht die Mannigfaltigkeit des Tragischen. Es ist verschieden je nach seiner Erscheinungswelt, die jede die ihr eigentümlichen Werte zu realisieren strebt. Für die Welt der englisch-schottischen Volksballade würde sich im wesentlichen folgende Einteilung ergeben:

1. Heldentragik:
   Das Heroische ist der höchste Wert.
2. Rechtstragik:
   Das Recht ist der höchste Wert.
3. Sippentragik:
   Die Sippe ist der höchste Wert.
4. Frauen- oder Muttertragik:
   das Muttertum ist der höchste Wert.
5. Liebestragik:
   Die Liebe ist der höchste Wert.

---

4. Zusammenfassung.

Zusammenfassend über das Tragische als Wesen sei gesagt:

Das Tragische stellt sich dar als Sein (als Geschehenes) und als Werden (als Geschehen), als Kampf und Vereinigung (conflictus), als Zufall und Notwendigkeit, als Schaffen und Zerstören, als Leben und Tod, als Objektives (nature) und als Subjektives (Wert). Es zeigt sich nicht nur als Synthese aller dieser Gegensätze, sondern

als ihre Umfassung und Umschließung bei gleichzeitiger Erhaltung jedes Aspektes in seiner Selbstständigkeit.

So realisiert das Tragische bei größter Intensität und Konzentration, in dem Tempo seiner Verwirklichung, in der Dynamik seiner Wirklichkeit, losgelöst von allem Beiwerk des Existierenden die Idee des Lebens in ihrer Allseitigkeit, apperzipiert im Blitzlicht dieser Zusammengedrängtheit. Die Tragik verhält sich zum Leben wie der Funke zur Feuersglut, wie der Katarakt zum fließenden Strome.

Da der Akzent auf dem Wert liegt, auf der metaphysischen Freiheit zu diesem Wert und gleichzeitig auf der kategorischen Verpflichtung des Kampfes für diesen Wert (religio), kann Tragik erlebt werden und Leben erlebt werden, nicht in der unbestimmten Frage: Hat das Leben einen Sinn (= Wert)? — sondern nur in der bewußten Entscheidung: Diesen Sinn gebe ich meinem Leben.

II. Das Tragische als Wirkung.

1. Im allgemeinen.

Wir müssen streng scheiden zwischen dem tragischen Wesenszusammenhang, den wir eben behandelten, und dem tragischen Wirkungszusammenhang. Die Wirkung des tragischen Wesenszusammenhanges auf einen Betrachter soll jetzt untersucht werden. Zur Klarstellung seien Humor und Komik herangezogen.

Man muß humorvoll veranlagt sein, damit eine humoristische Angelegenheit auf einen humoristisch wirkt. Man muß Sinn für Komik besitzen, um etwas Komisches als solches auffassen zu können. Aber welche Veranlagung auch immer man hat, einerlei, wie man subjektiv eingestellt ist, das Tragische als Tragisches nimmt jeder wahr, der humorvolle Mensch, der für Komik veranlagte und der ernst eingestellte.

Das Tragische ist nicht Einstellungssache. Es erfordert keine Eigenschaft, keine besondere Veranlagung oder Stellungnahme des betrachtenden Subjekts. Dessen Funktion besteht lediglich im Hinnehmen des Tragischen als eines Sachverhaltes. Das Tragische als Wirkung hat durchaus objektiven Charakter. Allerdings muß die Wertwelt als bestehend für den tragischen Wesenszusammenhang anerkannt werden. Der Betrachter selbst braucht aber nicht an sie zu glauben.

Tragik und Weltanschauung

Es liegt also nicht in unserer Macht, etwas tragisch oder nicht tragisch anzusehen. Damit ist klar, daß das Tragische kein Weltanschauungsbegriff sein kann. Denn Weltanschauung setzt immer eine Stellungnahme des Subjektes voraus. Der Humor ist Welt-

anschauung oder kann es wenigstens sein. Aber das Tragische bleibt tragisch, ob ein humorvoller oder ein ernst eingestellter Mensch es betrachtet.

Sehr häufig hört man von einer tragischen Weltanschauung Hebbels reden. Das muß als begrifflich falsch zurückgewiesen werden. Hebbel erkennt das Tragische des Lebenszusammenhanges, konstatiert es und erhebt diese Tatsache, diesen Sachverhalt zum Zentralproblem seiner Erörterungen. Seine subjektive Anschauung aber von diesem objektiv Gegebenen ist der Pessimismus. Er glaubt an keine metaphysische Wertwelt, auch nicht an die Freiheit des Individuums zu ihrer Verwirklichung.

Tragik und Pessimismus

Dieser Objektcharakter des Tragischen als Wirkung wird besonders klar, wenn wir das Pessimistische ihm gegenüberstellen, diesen rein subjektiven Begriff, der so oft mit dem Tragischen in Beziehung gebracht oder gar damit identifiziert wird.

Dem Optimisten aus seiner lichtvollen Einstellung heraus erscheint die Welt als Quelle von eitel Freude.

Dem Pessimisten aus seiner düsteren Einstellung heraus erscheint sie als eine Quelle unermeßlichen Leids.

Aber beide unabhängig von ihrer persönlichen Weltanschauung müssen das Tragische als Tragisches hinnehmen. An keine Weltanschauung gebunden, ist es tragisch in seinem objektiven So-Sein.

Zusammenfassung

Das Tragische als Wirkung stellt sich dar als objektiver Sachverhalt, der von dem betrachtenden Subjekt hingenommen werden muß und nichts mit Stellungnahme oder Weltanschauung zu tun hat.

2. Das Tragische als ästhetische Wirkung.

(Seine Rechtfertigung als ästhetischer Wert.)

Unser Thema lautet: Das Tragische als ästhetischer Wert. Wie kann ein Gegenstand, der so absolut lebensnah und scheinbar so durchaus kunstfern ist, den Anspruch erheben, ästhetisch betrachtet und behandelt zu werden?

Wir gehen aus von Kants Ansicht über das ästhetische Verhalten, das einem interesselosen Wohlgefallen gleichgesetzt wird [1]). Damit wird aber nur ein Teilbezirk der Kunst erfaßt, nämlich das Formal-Aesthetische. Nur dem gegenüber kann man interesselos verharren. Hierher würde das Komische gehören in seiner Ichunbeteiligtheit und seiner rein ästhetisch-intellektuellen Freude an der Kontrastbeschaffenheit der Objekte. Beim Komischen fehlt jede Wertung.

1) Citiert bei: Carl Siegel: „Grundlagen einer Aesthetik als analytisch-synthetischer Kunstphilosophie“ in „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ — ed. Max Dessoir. — XXI. Bd., Heft 1, S. 6 ff.

Für den Humor kommt dieses interesselose Wohlgefallen nur teilweise in Frage. Denn er ergänzt die Betrachtungsweise des Sinnes für Komik durch das Inbeziehungsetzen der immanenten Widersprüchlichkeit der Welt zu höheren, transzendenten Werten. Der Humor wertet. Werten aber ist immer etwas Subjektives. Die Betrachtungsweise wird zur Stellungnahme und damit die Uninteressiertheit zur Interessiertheit.

Völlig unanwendbar ist Kants Doppelforderung auf das Tragische. Interesselosigkeit und Wohlgefallen kommen hier nicht in Frage. Denn bei nichts sind wir so interessiert wie bei dem Tragischen, dieser allumfassenden und allerfassenden Macht. Von Wohlgefallen kann noch weniger die Rede sein. Diese Art der Kunstbetrachtung bleibt unzulänglich, und Unzulänglichkeit ist nicht etwas reduziert Positives, sondern immer etwas sehr Negatives. Hier wäre eine Wort Riehls über die Kunst anzuführen: „Wie alle großen Dinge ist auch die Kunst nicht zu unserem Vergnügen da. Sie steht jenseits von Lust oder Unlust". (Philosophische Studien, S. 238)[1]). Das gilt zutiefst für das Tragische, das wohl eines der größten Dinge ist, wenn nicht das größte als Lebensoffenbarung schlechthin[2]). Damit ist die alte, seit Aristoteles immer wieder gestellte Frage: Wie kann das Tragische Lust erwecken? als müßig, abwegig und unkünstlerisch erledigt.

Wir sehen also, das interesselose Wohlgefallen hilft uns nicht weiter. Es gibt aber einen anderen Weg zum Wesen der Kunst, eine andere Möglichkeit, ihre besondere Funktion festzulegen. Sie ist in ihrer Beziehung zum Leben gegeben, ihrem scheinbaren Gegenpol. Wir können die Formel aufstellen: Je lebenssteigernder, desto größer die Kunst. Sie soll Darstellung des Lebens sein, dadurch gesteigertes Leben, erhöhte Wirklichkeit. In diesem Sinne ist kein Gegenstand der Kunst so kongenial wie gerade das Tragische, das den Lebenssinn im Leben selbst darstellt.

Mit dieser Forderung des lebenssteigernden Charakters der Kunst fällt auch die Frage nach gut oder böse, die in das ethische Gebiet gehört und nichts mit Kunst und Leben im allgemeinen und mit Tragik im besonderen zu tun hat. Wir können nicht von Kunstnähe und Lebensferne sprechen, sondern nur behaupten: Jede echte Kunst ist lebensnah. Kunst: ist also weder das Gute, noch das Wahre, noch das Schöne, oder jedenfalls nur insoweit, als das Leben selbst gut, wahr und schön ist. Zu diesem Satz gehört aber der Gegensatz: Auch das Böse, das Nicht-Wahre, das Häßliche ist Leben — also auch Kunst. Gut und böse, wahr und nicht-wahr, schön

1) Citiert bei Carl Siegel a. a. O. S. 2.

2) Diese Ansicht, daß das Tragische in erster Linie ein Lebensphänomen ist, finde ich wieder bei Max Scheler a. a. O. Ich führe folgende Stellen an: S. 237, 238, 240, 246, 247, 266.

und häßlich sind keine Gegenbegriffe, sondern nur Aspekte desselben einheitlichen Wesens.

Wie erreicht die Kunst diese Lebensnähe? Die Antwort liegt in der Formbehandlung. Das klingt paradox, denn Form ist das Gegenteil von Leben als Vitalität. Aber in seiner empirischen Erscheinung liegt auch dieser Widerspruch. Leben, das Formfeindliche, kann sich nur realisieren in der Form. Aufgabe der Kunst ist es nun, für ihren Lebensinhalt die jeweils gemäße Form zu finden. Gelingt ihr das, so hat sie die Aussicht, als Wirklichkeit und zwar als gesteigerte Wirklichkeit empfunden zu werden. Denn durch die künstlerische Objektivierung der Form wird eine Vereinfachung und Vereinheitlichung und damit Intensivierung der Wirklichkeit erzielt.

Da das Tragische unter allen Kunstgattungen die lebensnächste ist, kommt auch nur die lebensnächste Form in Frage. Das ist die dramatische, die den innigsten Kontakt von Mensch zu Mensch verbürgt und die unmittelbare Auseinandersetzung zwischen ihnen in Rede und Gegenrede darstellt, unter Berücksichtigung des so wichtigen Zeitmoments.

Dazu kommt, daß die Kunst nicht nur die empirische Wirklichkeit gestaltet, sondern über sie hinausgreift und gleichzeitig die ihr zu Grunde liegende Idee hervortreten läßt, die oft in der Unvollkommenheit und Verzerrtheit der Erscheinungswelt nur trübe durchschimmert. Dadurch ist die Kunst Leben, ja erhöhtes Leben. Doch diese Idee wird nicht abstrakt-begrifflich-analytisch gewonnen, sondern leuchtet hervor mit überzeugender Klarheit in dem ensemble dieses gesteigerten Lebenszusammenhanges selbst. So kann uns die Kunst Wegweiser werden zu der Idee oder dem Wesen von den Dingen, das uns intellektuell oft ewig unzugänglich bliebe. An Stelle des theoretischen Erkennens tritt das Verstehen, und der Weg dazu geht nicht über Begriffe, sondern über das Symbol. In diesem Sinne ist die Kunst philosophischer als die Philosophie. Darin liegt eine ungeheure Bedeutung für das Tragische und der letzte Beweis für seine Existenzberechtigung als ästhetischer Wert.

Zusammenfassung

Das Tragische als ästhetischer Wert erscheint gerechtfertigt:

1. durch seinen lebenssteigernden Charakter,
2. durch den immanenten Hinweis auf die Idee, die nur künstlerisch-intuitiv, nicht erkenntnistheoretisch zu fassen ist und ihren Ausdruck nur in Symbolen, nicht in Begriffen, finden kann.

B. Das Tragische in den englisch-schottischen Volksballaden.

I. Einteilung des Balladenmaterials [1].

Wenn wir das englisch-schottische Balladenmaterial auf den tragischen Gehalt hin durchsehen, so muß zunächst alles nicht Dazugehörige ausgeschieden werden.

Wir beginnen mit einer Gruppe von hauptsächlich englischen Balladen, deren ästhetischer Wert im Komischen liegt. In Frage kommen [2]: Nr. 45, 46, 112, 156, 182, 274—279, 281—284, 296 und der Robin Hood Kreis Nr. 115—154, außer Nr. 120.

Ferner ist abzusehen von den religiösen Balladen: Nr. 21—23, 54—56. Denn Religion und Tragik sind zwei inkommensurable Größen. Religion betrachtet das Schicksal als Vorsehung, der man sich duldend unterwerfen muß, aber nicht als Gegner eines Kampfzusammenhanges.

Hier wäre ein Wort Gundolfs [3] zu zitieren über Märchen und Tragik, das aber gleichzeitig das Problem Religion und Tragik impliziert, im Hinweis auf den Unterschied von Schicksal und Vorsehung: „Schicksal wird nur dort erlebt, wo das Ich als Entelechie wacht: in einer Welt der Vorsehung, der vertauschbaren Eigenschaften, des Märchens gibt es kein Schicksalsgefühl, keine Tragik. Auch wo (in den mittelalterlichen Cäsargeschichten) Schrecknisse erzählt werden, bleiben sie nur märchenhaft und erstaunlich. Sie haften nicht an verantwortlichen Seelen, sondern widerfahren wie Unfälle. Die Notwendigkeit, die Einheit zwischen Sein und Geschehen ist aufgehoben. Sünde und Strafe sind in der Märchenliteratur Einzelakte, die sich magisch auf einander beziehen, nicht wie Seele und Schicksal, zwei Wirkungen derselben Wesenheit . . . An Stelle des Schicksalsschauders tritt das Staunen vor dem Wunder und die Angst vor dem Zauber".

Dieser letzte Satz umgreift alles Uebernatürliche und stellt es mit Recht als untragisch hin. Auszuschalten wären also die Märchen und Geisterballaden, alle, die es mit irgend welchen übernatürlichen Elementen zu tun haben. Ihr Gehalt ist meist durch die ästhetische Kategorie des Poetischen gekennzeichnet. Das

1) Ich bin mir bewußt, mit 2 Einteilungsprinzipien zu arbeiten, dem nach dem Inhalt und dem nach ästhetischen Kategorien. Eine systematische Scheidung wäre das Ergebnis besonderer Forschungen, die nicht im Rahmen dieser Untersuchung liegen. Hier kommt es nur darauf an, die tragischen Balladen herauszustellen.

2) Citiert wird nach der Childschen Sammlung. (cf. Literaturangab.)

3) Friedrich Gundolf: „Cäsar, Geschichte seines Ruhmes". Berlin 1924. S. 67, 68.

betrifft folgende Balladen: Nr. 1—6, 10, 15, 17—20, 24, 26, 29—44, 47, 48, 57, 59, 61, 68, 74, 77—79, 82, 86, 92, 96, 113, 155, 243, 254, 255, 261, 262, 264, 265, 270, 272, 289, 304.

Eine weitere für das Tragische nicht in Betracht kommende Gruppe bilden die aktuell-historischen Balladen[1]). H. Eicker charakterisiert ihren Gehalt folgendermaßen[2]): „Das Problem einer tragischen oder komischen Lösung menschlicher Konflikte fehlt in der aktuellen Ballade. — Leise Spuren von Schicksalstragik zeigen einzelne Familienballaden (178, 190, 196). Im allgemeinen aber kennt die aktuelle Ballade nur bestimmte Ereignisse mit glücklichem oder unglücklichem Ausgang, ohne einen künstlerischen Versuch, das Individuelle, Bestimmte zu etwas Allgemeinem, Absolutem zu erheben". Hierher gehören: Nr. 157, 165, 169, 179, 181, 183—191, 195, 197.

Dasselbe gilt von den politisch-historischen Balladen[3]): Nr. 158, 159, 161, 163, 164, 166—168, 171, 172, 174—177, 180, 198, 202, 205, 206. H. Eicker urteilt über sie[4]): „Noch weniger als bei der aktuellen Ballade kann bei der politischen Ballade von einem absolut bleibenden Gehalt die Rede sein. Ein rein politisches Interesse fesselte die Hörer dieser Lieder an ihren Stoff, der Sänger wie Publikum geläufig war". Sie spricht dann weiter von dem „subjektiven Gefühl", das durch den Dichter hineingetragen wird, und von seinem „Verständnis für die Tragik des Heldentodes bei Freund und Feind". Es bleibt aber fast immer bei einer bloßen Andeutung. Zur Darstellung gelangt diese Heldentragik, das Heroisch-Tragische, nur in einer Ballade dieser Gruppe 'The Hunting of the Cheviot' Nr. 162. Die übrigen sind historisch-zeitgeschichtlich gebunden.

Selbstverständlich fällt die große Anzahl der Ernstballaden fort, die einen guten, oder wenigstens nicht ausgesprochen unglücklichen Ausgang haben. Sie sind zum Teil ästhetisch neutral, zum Teil der Kategorie des Poetischen einzuordnen. Es handelt sich um die Balladen: Nr. 8, 25, 27, 53, 60, 62, 63, 71, 89, 95, 97—111, 192, 199, 200, 207, 209, 212, 217—228, 231, 232, 234, 236—238, 240, 241, 244—253, 256—258, 260, 263, 266—268, 271, 273, 280, 285—288, 290, 293—295, 297—303, 305.

Auch ein großer Teil der Balladen mit unglücklichem Ausgang ist auszuscheiden, da sie nur traurig aber nicht tragisch sind. Das trifft auf folgende 28 Balladen zu: Nr. 9, 11, 12, 28, 50, 52, 72, 73, 75, 76, 80, 81, 83—85, 88, 120, 193, 201, 208, 210, 215, 216, 229, 230, 235, 259, 292.

1) H. Eicker a. a. O. S. 63.
2) H. Eicker a. a. O. S. 108.
3) H. Eicker a. a. O. S. 111.
4) H. Eicker a. a. O. S. 138, 139.

Schließlich muß noch von 8 weiteren Balladen mit unglücklichem Ausgang abgesehen werden, da sie lediglich grausam und schrecklich sind und auf dem Niveau des Verbrechens stehen: Nr. 14, 67, 87, 90, 93, 94, 213, 291.

Nicht in Frage kommen die bei Child am Ende aufgeführten Fragmente, denen Nr. 160 'The Knight of Liddesdale' anzugliedern wäre, das aus einer einzigen Strophe besteht.

Nur 27 Balladen, meist schottische, also knapp $^1/_{12}$ des ganzen Materials, können tragisch genannt werden. Sie allein kommen für diese Ausführungen in Betracht. Sie seien im folgenden genannt:

1. Earl Brand Nr. 7
2. Edward Nr. 13
3. Sheath and Knife Nr. 16
4. The Twa Brothers Nr. 49
5. Lizie Wan Nr. 51
6. Sir Patrick Spens Nr. 58
7. Fair Janet Nr. 64
8. Lady Maisry Nr. 65
9. Lord Jngram and Chiel Wyet Nr. 66
10. Clerk Saunders Nr. 69
11. Willie and Lady Maisry Nr. 70
12. Fair Mary of Wallington Nr. 91
13. Johnie Cock Nr. 114
14. The Hunting of the Cheviot Nr. 162
15. The Death of Queen Jane Nr. 170
16. Mary Hamilton Nr. 173
17. Captain Car, or, Edom o Gordon Nr. 178
18. The Laird of Wariston Nr. 194
19. The Fire of Frendraught Nr. 196
20. The Baron of Brackley Nr. 203
21. Jamie Douglas Nr. 204
22. Bewick and Graham Nr. 211
23. The Braes o Yarrow Nr. 214
24. Andrew Lammie Nr. 233
25. Lord Saltoun and Auchanachie Nr. 239
26. The Coble o Cargill Nr. 242
27. Lady Diamond Nr. 269.

Es gilt, sie auf den Charakter des Tragischen hin zu untersuchen. Wir werden sie einordnen nach den drei Gesichtspunkten, die sich im theoretischen Teil ergaben, den Quellen des Tragischen, dem herausspringenden Wert und dem Wesen der tragischen Schuld. Die besondere Darstellung wird sich auf je einen typischen Vertreter beschränken (Quellen und Wert). Denn „wo durch zehn Zeugnisse

dieselbe Richtung bewiesen wird, geht nur dasjenige uns an, das sie am deutlichsten ausdrückt“ [1]). Die Beispiele sind so ausgewählt, daß sie, bezugnehmend auf den allgemeinen Teil, zugleich je einen Aspekt des Tragischen als Wesen besonders in die Erscheinung treten lassen. Wie Scheler sagt: „Die Beispiele sind uns nicht Tatsachen, an denen das Tragische wie eine Eigenschaft klebt, sondern nur etwas, was die konstitutiven Erscheinungsbedingungen des Tragischen enthalten wird; was uns Anlaß gibt, sie aufzufinden und an ihnen das Tragische selbst zu schauen. Nicht um ein Beweisen, sondern um ein Sehenmachen, um ein Zeigen handelt es sich hier“ [2]). Diese Darstellung des Tragischen an den einzelnen Balladen wird eine sehr eingehende sein müssen. Denn ein Kunstwerk als Organismus hat seine bestimmte Wesenhaftigkeit, seinen ihm eigenen Gehalt. Er wird hervorgebracht durch das Zusammenwirken aller seiner Teile. Es ist nichts nebensächlich oder überflüssig. Alles steht im Zusammenhang mit diesem Wesenhaften, in unserm Falle mit dem Tragischen.

II. Darstellung des Tragischen an einzelnen Balladen.

1. Objektive oder Schicksalstragik.

The Death of Queen Jane Nr. 170 A.

Hergang und besondere Bedeutung

Queen Jane geht bei der Geburt ihres Kindes unter großen Qualen zu Grunde. Die Quelle zur Tragik liegt also lediglich im Objekt, im Schicksal. Das vitale Element wird betont durch den biologischen Charakter des Stoffes. Wenn wir vorher sagten, das Wesen des Tragischen kann nur erfaßt werden im Symbol, nicht in Begriffen, so erscheint diese Ballade als das Symbol des Tragischen. Deshalb wird sie als exemplarisch an den Anfang dieser Erörterungen gestellt.

Kürze

Bewunderungswürdig ist die Uebereinstimmung von Inhalt und Form. Aus diesen sechs Strophen kann man die Struktur und den Sinn des Tragischen entwickeln. Wir haben hier eine der kürzesten und komprimiertesten Balladen entsprechend dem tragischen Grundgehalt, der nichts Ueberflüssiges und Unwesentliches duldet.

---

1) Friedrich Gundolf: „Shakespeare und der deutsche Geist“ Berlin 1920 — Vorwort S. VIII.

2) Max Scheler a. a. O. S. 240.

Es ist bezeichnend, daß der leise Eingang[1]) auf zwei Zeilen beschränkt wird.

> Queen Jane was in labour full six weeks and more,
> And the women were weary, and fain would give oer.

Die tragische Stimmung verträgt keinen langatmigen, lyrischen Eingang. Diese beiden Zeilen schildern in knappster Form die Situation.

Die Stimmung, die besondere tragische Atmosphäre dieser Ballade wird angedeutet durch die Lautbehandlung. Wir haben die Alliteration[2]) des bilabialen, stimmhaften w in

1 a: was — weeks
1 b: women — were — weary,

dann den Uebergang in das labiodentale, stimmlose f in

1 a: full
1 b: fain

und das Zurückgleiten in das stimmhafte, labiodentale v in

1 b: give.

Damit wird gleich zu Anfang ein Motiv angeschlagen, das später noch zu verfolgen ist.

Nach diesen beiden Eingangszeilen beginnt sofort die dramatische Behandlung und zwar in balladenmäßiger und der Tragik angemessener Technik in der Konfrontierung von zwei Parteien:

1) Queen Jane und Frauen Nr. 1, 2 a b,
2) Queen Jane und King Henry Nr. 2 c d, 3.

Es ist hervorzuheben, daß in dieser besten Version, im Gegensatz zu den andern Varianten[3]), die typischen drei (oder fünf) dramatischen Balladenscenen auf zwei reduziert sind, zu gunsten der Knappheit und Kürze und damit des tragischen Eindrucks.

Die ersten drei Strophen scheinen allerdings einen ganz individuellen Fall zu schildern, der in seiner Individualität noch durch besondere Einzelzüge herausgehoben und in der Sprache des Alltags gegeben wird; so z. B. Strophe 2 mit all den détails:

> King Henry came to her, and sate on her bed:
> 'What ails my dear lady, her eyes look so red?'

Distanz

Aber schon hier, bei dieser intimen Schilderung, können wir daneben die Tendenz zur Distanz wahrnehmen, die die heroisch-tragische Sphäre kennzeichnet. Sehr charakteristisch dafür ist das

---

1) Vergl. A. Olrik a. a. O. S. 2 f.

2) Unter Alliteration verstehe ich lediglich den Gleichklang des Anlauts. Von Alliteration in streng altgermanischem Sinne kann hier nicht mehr die Rede sein, obwohl der Vers gerade dieser Ballade aus dem alten Alliterationsvers entstanden ist.

3) B C D F führen noch den 'doctor' resp. 'surgeon' ein, E und G die Mutter.

sich entsprechende, allerdings formelhafte: 'O royal Queen Jane' — 'O royal King Henry' der Anrede. Aber es unterstreicht doch das Sich-in-der-Gewalt-Haben selbst in dieser Situation. Der heroische Zug der Königin in ihrer Tragik wird stark herausgehoben. Auch jetzt kein Sichgehenlassen sondern strenges Beobachten der Formen.

Hierher gehört ferner King Henry's Frage:

'What ails my dear lady, her eyes look so red?'

Durch die Redeweise in der dritten Person wird ein starker Eindruck von Distanz erreicht. Dazu kommt die Wendung 'my dear lady'. In 'lady' liegt dieses Abstandnehmen. Das 'my dear' zeigt wieder das emotionale Anteilnehmen. 'My dear lady' ist ein wundervoll zarter Ausdruck von verhaltener, aber dadurch besonders erfüllter Zärtlichkeit. Das Adjektiv 'dear' erscheint um so eindrucksvoller, weil es mit 'poor' (poor Queen Jane's body' Nr. 5 b) die einzige Adjektivanwendung überhaupt darstellt, wenn man von dem formelhaften 'royal' in der Anrede absieht. Diese Beschränkung auf das Notwendigste im Ausdruck kommt natürlich der tragischen Wirkung zu gute.

In den letzten drei Strophen wird der individuelle Fall ins Typische erhoben, oder besser, ins Kosmische geweitet. Sie geben den Sinn des Tragischen dieser Ballade.

Das Schöpferische und das Zerstörerische im Tragischen

Die 4. Strophe bringt seine Vollendung und zwar schon hier seine beiden Aspekte: das Schöpferische und das Zerstörerische. Aber der Akzent liegt noch entschieden auf dem Zerstörerischen, in Anlehnung an die Stimmung der vorhergehenden Strophen. Das kommt in den drei ersten Zeilen zum Ausdruck:

She wept and she waild, and she wrung her hands sore;
O the flour of England must flurish no more!
She wept and she waild till she fell in a swoond.

Erst die letzte Zeile gibt das Schöpferische:

They opend her two sides, and the baby was found.

Das Uebergewicht des Zerstörerischen wird noch verstärkt durch die Anwendung der Olrikschen Gesetze von Dreizahl und Achtergewicht[1]) in Zeile a und c und dadurch, daß c die incremental repetition von a darstellt.

Zu bewundern ist die Behandlung der Alliteration in dieser Strophe: das dreimalige sh und das dreimalige w in der 1. Zeile:

she dreimal wiederholt,
wept, waild, wrung.

Das sh wird schon in dieser Zeile transponiert in s: sore.

1) Vergl. A. Olrik a. a. O. S. 4 f., S. 7 f.

In der 2. Zeile ist das w übergeleitet zu f: flour, flurish. Es ist wie ein Hinübergleiten von Moll zu Dur. Diese f machen die weiche Klage des w in der vorhergehenden Zeile viel schärfer und schneidender und vertiefen den Eindruck der Tragik.

In der 3. Zeile haben wir dieselbe Alliterationswirkung, wieder diesen Uebergang von sh zu s und von w zu f.

She wept and she waild till she fell in a swoond.

Charakteristisch ist es, daß in der letzten Zeile, die das Schöpferische zum Ausdruck bringt, mit denselben lauttechnischen Mitteln gearbeitet wird wie im Vorhergehenden. Aber wir haben hier nur die Durtonart.

They opend her two sides, and the baby was found.

Sehr fein wird durch diese Gleichartigkeit der Tonbehandlung die Verbindung bei aller Gegensätzlichkeit zwischen dem Schöpferischen und dem Zerstörerischen im Tragischen angedeutet.

Die 5. Strophe nimmt das schöpferische Motiv der letzten Zeile von Strophe 4 wieder auf:

Str. 4: The baby was found.

Str. 5: The baby was christened with joy and much mirth.

Hatten wir in der vorigen Strophe die deutliche Betonung des Zerstörerischen, so wird hier beides gleichgestellt und genau gegen einander abgewogen, das Schöpferische und das Zerstörerische im Tragischen, und zwar in antithetischer Gegenüberstellung:

I. The baby was christened with joy and much mirth,
II. Whilst poor Queen Jane's body lay cold under earth:
I. There was ringing and singing II. and mourning all day,
II. The princess Eliz[abeth] went weeping away.

Beachtenswert ist das doppelte 'with joy and much mirth'. Zweimal wird die Freude ausgedrückt, noch verstärkt durch das much und seine Alliteration zu mirth. — Nun der scharfe Kontrast:

Whilst poor Queen Jane's body lay cold under earth.

Hier tritt die Zusammengehörigkeit der beiden Elemente des Tragischen, die ja durch den Stoff rein biologisch gegeben ist, auch sprachlich hervor durch die Wahl der Worte baby (1. Zeile) und body (2. Zeile). Das Verbindende liegt in der gleichen Länge, der Zweisilbigkeit, in der Alliteration des b, dem gleichen Auslaut y und endlich den stimmhaften Mittelkonsonanten b und d.

In den beiden letzten Zeilen haben wir die hellen i bei 'ringing' und 'singing', dem Ausdruck der Freude. Dem gegenüber steht 'mourning' mit gedehntem o und 'weeping' mit dunklerem i (durch das vorangehende w) bei dem Ausdruck der Trauer. Daneben erscheint wieder die Alliteration des w in 'went weeping away', das alte Motiv des Schmerzes. — So sind in diesen zwei letzten

Zeilen die beiden Motive des Tragischen deutlich von einander abgesetzt. Aber auch ihre Verbindung kommt zum Ausdruck in der Gleichförmigkeit der Endung, dem viermaligen **-ing**: ringing, singing || mourning, weeping'.

Die 6. Strophe nimmt das Trauermotiv der 5. wieder auf in ihren beiden Anfangs- und einzigen Zeilen.

Zusammenhang des Schöpferischen und des Zerstörerischen im Tragischen

Wir sahen die Gegensätzlichkeit des Schöpferischen und des Zerstörerischen im Tragischen dauernd betont, aber nicht im Sinne des Widerspruches, sondern in dem der Kontinuität, des Sich-durchdringens. Mehrmals konnten wir auf die Synthese im Tragischen, auf die Verbindung der beiden Motive hinweisen. Es sind eben zwei Aspekte desselben Sachverhaltes.

Diese Zusammengehörigkeit wird ferner unterstrichen durch den paarweisen Reim. Die Ballade stellt die einzige Ausnahme dar mit diesem Beispiel von paarweisem Reim in einer vierzeiligen Strophe.

Str. 4cd: She wept and she waild till she fell in a swoond,
They opend her two sides, and the baby was found.
Str. 5ab: The baby was christened with joy and much mirth,
Whilst poor Queen Jane's body lay cold under earth.

Die eine Zeile enthält das Todesmotiv, die andere das des Lebens. Aber beide sind verbunden durch den paarweisen Reim.

Besonders anschaulich kommt dieser Zusammenhang zum Ausdruck durch das Ineinanderübergehen der beiden Motive. — Strophe 4 endet mit dem Schöpferischen:

'the baby was found'.

Das wird im Anfang von 5 wieder aufgenommen:

The baby was christened with joy and much mirth.

Strophe 5 schließt mit dem zerstörerischen Motiv:

The princess Eliz[abeth] went weeping away.

Daran wieder schließen sich die beiden Zeilen der 6. Strophe mit ihrem Ausdruck der Trauer:

The trumpets in mourning so sadly did sound,
And the pikes and the muskets did trail on the ground.
. . . . . .
. . . . . .

Zu beachten ist die Alliteration von sadly und sound. — Hier bricht die Ballade leider ab. Die beiden Schlußzeilen fehlen. Daß sie fehlen, muß angenommen werden wegen der stark formalen Bindung der Balladenpoesie. Mir scheint es nun aus dem antithetischen und zugleich synthetischen Charakter der ganzen Ballade, dem wir im Vorhergenden nachgegangen sind, ganz unzweifelhaft, daß die beiden Schlußzeilen das Freudemotiv, das Schöpferische, enthalten haben müssen. Das wäre dann ein großartiger Abschluß in der definitiven Betonung des schöpferischen, d. h. Werte

schaffenden Prinzips im Tragischen durch diese Schlußstellung, dieses Ausklingen.

Sinn der Tragik

Der Sinn der Ballade und ihrer Tragik wird nun ganz klar. Man könnte ihn mit Goethes Wort umschreiben: „Der Sinn des Lebens ist das Leben selbst". Das Leben kann sich nur erhalten und erneuern durch den Tod. Schöpfung geschieht um den Preis der Zerstörung.

Dazu kommt ein Zweites: Die Funktion der Lebenserhaltung ist in die Frau gelegt. Sie muß das Opfer sein. Aber in der Vernichtung vollendet sie sich in ihrem Muttertum, das als Wert erst in der Tragik ganz realisiert wird. Beides hängt zusammen, Schaffen und Zerstören, Leben und Tod.

Es handelt sich also um ein Doppeltes in Bezug auf den zu realisierenden Wert:

1. Das Leben als Wert,
2. Das Muttertum als Wert.

So erscheint das Schicksal der Queen Jane nicht als etwas Vereinzeltes, Zufälliges, nicht als ein Unglücksfall, der nur traurig aber nicht tragisch wäre. Es repräsentiert das, was jeder Mutter als letzte Möglichkeit droht, das Sterben am Kinde. Es ist die Tragödie der Frau und Mutter. Damit haben wir den kosmischen Zusammenhang. Franz Werfel in seinem Gedicht: „Die Witwe am Bette ihres Sohnes" [1]), fand die Worte, das Wesen dieser Tragik zu fassen:

„Und wie Du aus mir gemündet,
Im Himmel und Welt und Haus,
Und wie Du an mir Dich entzündet,
So lösche ich in Dir aus.

Mein Leben ist ein Sichergießen
In Dein gerundetes Licht,
Im leidenden Ueberfließen
Erfüll ich die weltliche Pflicht.

Bald bin ich nichts als Dein Lachen,
Nichts als Deines Mundes Gebot.
Laß mich Deinen Schlaf bewachen,
Mein Kind, mein Dasein, mein Tod."

Der Tod ist dieses „Sichergießen", das „leidene Ueberfließen" in letzter Konsequenz. Dabei kommt gerade das Wesenhafte des Mutterseins, das Heroische, erst zur vollen Geltung und Auswirkung, der metaphysische Wert, die Idee des Weibseins, in dem Selbstopfer um des Kindes willen. Also auch hier bei der reinen Schicksalstragik Subjektbeteiligung und zwar der heroischen Seite in diesem Opferwillen. Das „leidende Ueberfließen" ist kein duldendes Hinnehmen, kein bloßes Uebersichergehenlassen sondern eine wundervolle Schicksalsbejahung. Wir hätten die Betonung des „con" in dem tragischen conflictus, das Zusammenschlagen. Es ist ein bewußtes

1) Franz Werfel: „Wir sind". Neue Gedichte, München 1913.

Aufnehmen des Schicksals in den eigenen Willen im Entschluß zu diesem Opfertod:

Str. 1cd: 'O women, O women, as women ye be,
Rip open my two sides, and save my baby!'

Eindrucksvolle Verstärkung wird erreicht durch die Alliteration von w und s.

Diese Bitte erscheint infolge der incremental repetition von Strophe 3 hervorragend betont und wirkt dadurch um so zwingender und beschwörender:

Str. 3ab: 'O royal King Henry, do one thing for me:
Rip open my two sides, and save my baby!'

Eine weitere Unterstreichung des Tragischen stellen die beiden jeweils folgenden Zeilen in ihrer Antithetik dar:

Str. 2ab: 'O royal Queen Jane, that thing may not be;
We'll send for King Henry to come unto thee.'

Und als steigende Wiederholung im Parallelismus dazu Nr. 3cd:

'O royal Queen Jane, that thing will not do;
If I lose your fair body, I'll lose your baby too'.

Zu erwähnen wäre noch als fernere Intensivierung das immer wiederkehrende 'O'.

'Rip open my two sides, and save my baby!'

Aktives Selbstopfer ist das Wesen des Mütterlichen, mag sich die Selbstaufgabe (= Selbstgewinnung) in einem Opferleben oder im Opfertod manifestieren. Aber der Opfertod zeigt radikaler und in absoluter Eindeutigkeit den Sinn dieser Tragödie.

Dasselbe Thema wird in 'Fair Mary of Wallington' Nr. 91 behandelt, aber ohne entfernt die kosmische Weitung von 'The Death of Queen Jane' zu erreichen.

Schicksalstragik und zugleich Liebestragik finden wir noch in 'Jamie Douglas' Nr. 204. Die unschuldige Gräfin wird auf eine Verleumdung hin von ihrem Gatten verstoßen, den sie mit Hingebung liebt.

2. Objektiv-subjektive Tragik der schicksalhaft-heroischen Art.

Sir Patrick Spens Nr. 58 A.

Hergang

Der König sucht bei schlechter Jahreszeit einen Kapitän für sein Schiff. Ein Ritter bezeichnet Sir Patrick Spens als den besten Seemann. Er muß auf Befehl des Königs segeln und geht mit seinen Gefährten unter. Das ist in kurzen Worten der Inhalt dieser Ballade.

Die Quellen des Tragischen

Die Quelle zur Tragik liegt einerseits noch im Schicksal. Denn Sir Patrick Spens erhält vom König die Order zu segeln. Das kommt ihm von außen.

Str. 3: The king has written a braid letter,
And signd it wi his hand,
And sent it to Sir Patrick Spence,
Was walking on the sand.

Es kommt ihm auch unerwartet, plötzlich: 'was walking on the sand', nichtsahnend, könnten wir hinzufügen. Denn in dem 'walking' liegt etwas Ruhiges, Beschauliches.

Weiter verschärft nach der tragischen Seite hin wird dieses Schicksalhafte dadurch, daß es nicht unpersönlich und wirklich objektiv ist, wie bei Queen Jane, sondern durch die Bezeichnung des ihm offenbar übelwollenden Ritters veranlaßt wird.

Str. 1: The king sits in Dumferling toune,
Drinking the blude-reid wine:
'O whar will I get guid sailor,
To sail this schip of mine?'

Str. 2 Up and spak an eldern knicht,
Sat at the kings richt kne:
'Sir Patrick Spence is the best sailor
That sails upon the se'.

Die andere Quelle zu Sir Patrick Spens' Tragik liegt aber in ihm selber und zwar in der heroischen Seite seiner Subjektivität. Dies Schicksal ist nicht so unentrinnbar für ihn wie das der Queen Jane. Er braucht dem Befehl des Königs nicht nachzukommen. Er weiß, ihm droht der Tod. Aber er segelt.

Str. 6: 'Mak hast, mak haste, my mirry men all,
Our guid schip sails the morne'.

Das Tragische als Geschehnis

Das Besondere an dieser Ballade besteht darin, daß sie das Tragische als Geschehnis gestaltet. Nicht das Geschehen oder das Geschehene interessiert — für beides werden andere Balladen als Beispiel dienen — sondern das Geschehnis als solches, der Ausgang als Akt. Noch ehe Sir Patrick Spens in See gegangen ist, wissen wir, so wird das Ende sein. Das findet man immer wieder betont. Daher die Strophen 4 und 5, die deutlich machen, daß die Fahrt nur diesen Ausgang nehmen kann.

Str. 4: The first line that Sir Patrick red,
A loud lauch lauched he;
The next line that Sir Patrick red,
The teir blinded his ee.

Str. 5: 'O wha is this has don this deid,
This ill deid don to me,
To send me out this time o'the yeir,
To sail upon the se!'

Demselben Zwecke dienen die Worte des Untergebenen. Sie sollen wieder die Blickrichtung auf das Ende geben.

Str. 6: 'O say na sae, my master deir,
For I feir a deadlie storme.'

Str. 7: 'Late late yestreen I saw the new moone,
Wi the auld moone in hir arme,
And I feir, I feir, my deir master,
That we will cum to harme'.

Aus demselben Grunde erfolgt noch einmal zusammenfassend der Hinweis auf das Widerstreben der Begleiter in den beiden nächsten Zeilen.

Str. 8: O our Scots nobles wer richt laith
To weet their cork-heild schoone.

Wie die Fahrt verläuft, wird uns nicht erzählt. Auf das Geschehen kommt es nicht an. Wir hören den kurzen Befehl zum Seeklarmachen des Schiffes:

Str. 6: 'Mak hast, mak haste, my mirry men all,
Our guid schip sails the morne'

und dann den Schluß:

Str. 8: Bot lang owre a'the play wer playd,
Thair hats they swam aboone.

Dieser Sachverhalt wird nun ausgemalt und scharf beleuchtet in antithetischer Wiederholung und Steigerung:

Str. 9: O lang, lang may their ladies sit,
Wi thair fans into their hand,
Or eir they se Sir Patrick Spence
Cum sailing to the land.

Str. 10: O lang, lang may the ladies stand,
Wi thair gold kems in their hair,
Waiting for thair ain deir lords,
For they'll se thame na mair.

Die Damen, das Leben verkörpernd, mit Attributen der Lebensleichtigkeit und Lebensfreude:

Wi thair fans into their hand,
Wi thair gold kems in their hair. —

Im Gegensatz dazu das tragische Schicksal des Sir Patrick Spens und seiner Gefährten.

Strophe 9 bringt noch das Bild des Segelns:

Or eir they se Sir Patrick Spence
Cum sailing to the land.

Strophe 10 wird deutlicher:

Waiting for thair ain deir lords,
For they'll se thame na mair.

Strophe 11 gibt dann den vollen tragischen Sachverhalt in nüchternen Worten, erschütternd in ihrer Klarheit und Einfachheit:

Haf owre, haf owre to Aberdour,
It's fiftie fadom deip,
And thair lies guid Sir Patrick Spence,
Wi the Scots lords at his feit.

Wir sahen eine Steigerung von dem 'sit' und 'stand' der lebensgebundenen ladies zu dem 'lie' der dem Tode verfallenen Seeleute.

Sinn der Tragik

Einen starken Gegensatz und zugleich eine Ergänzung bilden die beiden letzten Reihen zu den Anfangszeilen der Ballade.

Str. 11: And thair lies guid Sir Patrick Spence,
Wi the Scots lords at his feit.

Str. 1: The king sits in Dumferling toune,
Drinking the blude-reid wine.

Das blutrote pulsierende Leben wird der Ruhe des Todes gegenübergestellt — aber es wird auch beides zusammengestellt in dieser Ballade. Damit kommen wir zu dem Sinn der Tragik. Es ist Heldentragik. Das Heroische als Wert steht dahinter und insbesondere die Mannentreue. Sir Patrick Spens hätte theoretisch die Möglichkeit gehabt, die Fahrt zu weigern und sein Leben zu retten. Doch es würde dann für ihn kein Leben mehr gewesen sein sondern Tod. Der Held in ihm wäre gestorben. Es ist aber nicht so, daß irgend welche Ueberlegungen in Sir Patrick's Seele stattgefunden hätten. Langes Besinnen und Erwägen ist nicht Heldenart. Er handelt und weiß sofort, wie er handeln muß. Das Schicksal stellt sich ihm nicht als Alternative dar, sondern als Initiative, als Entscheidung. Er segelt — mit der Gewißheit des sicheren Todes als Ausgang.

Str. 6: 'Our guid schip sails the morne'.

So erlebt er gleichsam seinen Tod und überlebt ihn im Nachruhm des Helden:

Str. 11: And thair lies guid Sir Patrick Spence,
Wi the Scots lords at his feit.

'Guid Sir Patrick Spence' steht als Bestätigung der Worte des Königs:

Str. 1: 'O whar will I get guid sailor,
To sail this schip of mine?'

Sir Patrick Spens ging unter als 'guid sailor' und als Held.

Unter diese Heldentragik der schicksalhaft-heroischen Art fallen ferner:

The Hunting of the Cheviot Nr. 162 (Douglas!)
Captain Car, or, Edom o Gordon Nr. 178
The Fire of Frendraught Nr. 196
The Baron of Brackley Nr. 203
Bewick and Graham Nr. 211.

Von irgend einer tragischen Schuld kann hier ebenso wenig wie bei Gruppe 1 die Rede sein.

---

3. Subjektive oder Charaktertragik.

a) Heroisch-dämonische Tragik.

Die andere Seite der Heldentragik bildet den Uebergang zur subjektiven Tragik und wäre nach den Quellen als heroisch-dämonisch zu bezeichnen. Sie kommt zu stande durch das gesteigerte Lebensgefühl, die zur Tat drängende Vitalität des Helden. Er muß wirken, muß angreifen, muß kämpfen. Das ist das Bild eines Percy aus Chevy Chase (Nr. 162), der den Streit sucht mit seinem Jagdeinbruch in Douglas' Gebiet, den Streit, der zu Ruhm und Untergang führt. Das ist die Psyche eines Johnie Cock (Nr. 114), der von Jagdleidenschaft getrieben, allen Warnungen der Mutter zum Trotz seiner Dämonie folgt und nachher im Kampf mit den foresters heroisch untergeht.

Diese hybrishafte Uebersteigerung des Ich- und Lebensgefühls bei der heroisch-dämonischen Tragik würde unter den Begriff der Existentialschuld fallen.

Johnie Cock Nr. 114 D[1]).

Johnie Cock, keine gewöhnliche Wildererballade

Johnie Cock ist keine gewöhnliche Wildererballade, in der der Jagdfrevler lediglich von den Vertretern des Gesetzes, den foresters, bestraft wird. Wäre damit der ganze Inhalt der Dichtung erschöpft, so gehörte ihre Besprechung nicht in diesen Zusammenhang. Denn ein solches Schicksal ist kaum traurig, geschweige denn tragisch zu nennen. Aber gerade diese Ballade zeigt eine Tiefe und Kompliziertheit des Tragischen, die eine eingehende Interpretation durchaus rechtfertigt.

Die Quellen zum Tragischen

Die Quellen zum Tragischen liegen nur in Johnie selber, in der heroischen, aktiven Seite seines Charakters, die zu Tat und Wirken drängt und sich hier in der Freude am Jagen äußert. Aber diese Freude ist zur Leidenschaft geworden. Die Aktivität zeigt sich als Vitalität im dämonischen Sinne, nicht nur als Treiben,

1) Bei dieser Ballade wurden Resultate der Seminarübungen von Herrn Professor Deutschbein verwandt. (Marburg S. S. 1926.)

sondern auch als Getriebenwerden. Johnie ist so erfüllt von seiner Jagdleidenschaft, daß er um ihretwillen alles riskiert.

Diese Vitalität spürt man gleich in dem Anfangswort der Ballade:

Up Johnie raise in a May morning.

Keine andere Variante fängt so an. Das 'up' erscheint, wenn überhaupt, erst im Versinnern. Das 'up' zu Beginn zwingt sofort in die Bewegtheit des dämonischen Ablaufs hinein, der bis zum Ende von Strophe 8 reicht.

Dieselbe Vitalität wird ferner bei den 'gude gray hunds' betont. Sie sind von so elementarer Wildheit, daß sie in 'iron bands' gehalten werden müssen.

Str. 1: And he has calld for his gude gray hunds,
That lay bund in iron bands.

Wirkungsvoll gesteigert im Sinne der Intensität erscheint dieses Vorwärtsgedrängtwerden durch das retardierende Eingreifen der Mutter.

Str. 3: Whan Johnie's mither gat word o that,
On the very bed she lay,
Says, Johnie, for my malison,
I pray ye at hame to stay.

Str. 4: Your meat sall be of the very, very best,
Your drink sall be the same,
And ye will win your mither 's benison,
Gin ye wad stay at hame.

Bezeichnenderweise fällt hier der Ausdruck 'malison' = Fluch im Gegensatz zu dem allein gebrauchten 'benison' = Segen der andern Varianten. Diese Modifikation unterstreicht den vitalen Zusammenhang des Ganzen.

Es wird völlig über diese Warnung hinweggegangen. Johnie nimmt in Worten keine Stellung dazu. Seine einzige Antwort ist das Sich-weiter-treiben-lassen von seiner Dämonie:

Str. 5: But Johnie has cast aff the black velvet,
And put on the Lincolm twine,
And he is on to gude greenwud,
As fast as he could gang.

Sehr charakteristisch wirkt die Wahl des Verbums 'cast aff', das höchste Leidenschaft und Eile ausdrückt, ebenso wie das Folgende: 'he is on . . ., as fast as he could gang'.

Den Grund dieses Vorwärtsmüssens erfahren wir in Strophe 2:

'Ye'll busk, ye'll busk my noble dogs,
Ye'll busk and mak them boun,
For I'm going to the Braidscaur hill,
To ding the dun deer doun'.

Die letzte Zeile gibt die Melodie des Dämonischen, des Beherrschtseins von der Jagdleidenschaft in dem musikalischen,

bannenden Aufbau: die d-Alliteration: ding, dun, deer, doun; die Wirkung der Nasale: ding, dun, doun; der Ablaut des kurzen und langen i und u: ding—dun, deer—doun. (Die damalige Aussprache war dun—du: n.) Johnie steht ganz unter dem Zauber dieser Melodie und unter seiner Leidenschaft, für die sie ein Ausdruck ist. Er muß sie befriedigen, daher das aufgeregte, eilige, in dreimaliger Wiederholung auftretende 'ye'll busk'.

Johnie's Weiterstürzen macht Strophe 6 deutlich:

His mither's counsel he wad na tak,
He's aff, and left the toun,
He's aff unto the Braidscaur hill,
To ding the dun deer doun.

Hervorgehoben werden muß das zweimalige 'he's aff'. Die apostrophierte Form ist nicht nur reimtechnisch begründet, sondern auch psychologisch in seinem Vorwärtsgetriebenwerden. (Vergl. Str. 2: 'Ye'll busk', 'I'm going' und Str. 8: 'He's scaithed him in the side'.) Es wird noch besonders betont durch die Wiederholung des bannenden Motivs 'To ding the dun deer doun'. Diese Leidenschaft ist die eigentliche Kraft, die ihn antreibt. Keine äußere Notwendigkeit liegt vor.

Nun folgt die Bewegung der Jagd:

Str. 7: Johnie lookit east, and Johnie lookit west,
And he lookit aneath the sun,
And there he spied the dun deer sleeping,
Aneath a buss o whun.

Str. 8: Johnie shot, and the dun deer lap,
And he's scaithed him in the side,
And atween the water and the wud
He laid the dun deer's pride.

Jede Strophe ist ein Satz. Die Dauer der Strophe fällt zusammen mit der Dauer des darin Gesagten. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das syntaktische 'and', das ohne Abbrechen die Verbindung mit der nächstfolgenden Handlung gibt.

Nun kommt der Rauschzustand zu seinem Höhepunkt in dem überreichlichen Genuß von Fleisch und Blut des Wildes. Das Trinken des Blutes symbolisiert die dämonische Erregtheit, die durchaus eine vitale Angelegenheit, eine Angelegenheit des Blutes ist.

Str. 9: They ate sae meikle o the venison,
And drank sae meikle o the blude,
That Johnie and his twa gray hunds
Fell asleep in yonder wud.

Abreagiert wird dieser Rauschzustand in einem tiefen Schlaf. In dem Enjambement der beiden letzten Zeilen findet das Nunzur-Ruhe-kommen, das Hinübergleiten in Schlaf seinen Ausdruck.

Zufall und Notwendigkeit im Tragischen

An dieser Stelle wird das Wichtigste der Ballade klar, nämlich ihr Zusammenhang mit den allgemeinen Erörterungen über das Wesen des Tragischen. Sie versinnbildlicht das Wirken von Zufall und Notwendigkeit. Man fühlt von Anfang an das tragische Ende als unvermeidbar, besonders durch die eindringliche Warnung der Mutter, auf die nachher noch einmal hingewiesen wird.

Str. 6: His mither's counsel he wad na tak.

Aber theoretisch wäre es immer noch möglich, daß Johnie nicht mit den foresters zusammenträfe.

Nun setzt der Zufall ein. Johnie wird mit seinen beiden Hunden vom Schlaf übermannt. Mit diesem Zwischenfall war nicht von vorn herein zu rechnen. Aber selbst jetzt noch ist ein glücklicher Ausgang denkbar.

Nun aber folgt die zweite Zufallswirkung:

Str. 10: By there cam a silly auld man,
And a silly auld man was he,
And he's aff to the proud foresters,
As fast as he could dree.

Das 'by there' gibt sehr fein das Unberechenbare, Zufällige wieder. Es spricht ferner deutlich aus dem 'silly auld man', noch unterstrichen durch die Wiederholung der 2. Zeile. Vom Standpunkt des Menschen aus erscheint das Wirken des Schicksals, dessen Verkörperung der 'silly auld man' hier ist, (die Objektbeteiligung im Tragischen!) als irrational, unbegreiflich, eben als 'silly'.

Der nun folgende Angriff der foresters auf den schlafenden Johnie stellt sich ihm selber als der reine Zufall, als etwas völlig Unvorhergesehenes dar.

Str. 17: 'I only wauken', Johnie cried,
'Whan first I find the smart'.

ruft er aus und ist schon zu Tode getroffen. Durch die Parallelstellung dieses Ueberfalls auf den schlafenden Johnie zu seinem Ueberfall auf das schlafende Wild wird das irrationale, schnelle Wirken des Schicksals stark betont. Bemerkenswert ist die Eile des 'silly auld man' (die Apostrophierung 'he's aff to the proud foresters') und der foresters, analog Johnie's Vorwärtsstürmen zum Walde. Die Sprache drückt diesen Sachverhalt treffend aus, wenn sie sagt: das Schicksal „ereilt" den Menschen. —

Die Nachricht des 'silly auld man' veranlaßt den sofortigen Aufbruch der foresters.

Str. 14: 'Up' bespak the first forester,
The first forester of a':
'O this is Johnie o Cockerslee;
Come draw, lads, we maun draw'.

Dieses dreimal wiederkehrende up (Str. 14, 15, 16) steht in Parallele zu Johnie's Jagdauszug im Anfang der Ballade.

Der Eindruck der Eile erscheint verstärkt durch das abwehrende Zurückhalten des 'niest forester', das nicht beachtet wird. (Vergl. die Rolle der Mutter am Anfang der Ballade!)

Str. 15: 'Up' bespak the niest forester,
The niest forester of a':
'An this be Johnie o Cockerslee,
To him we winna draw'.

Dann setzt schon der Angriff ein.

Str. 16: The first shot that they did shoot,
They woundit him on the bree;
'Up' bespak the uncle's son,
The niest will gar him die'.

Damit kommen wir zum Sinn des Tragischen in dieser Ballade. Sinn der Tragik
Johnie fällt durch die Initiative des 'uncle's son', eines nahen Blutsverwandten. Ferner wirkt sein Tod als Erfüllung des Fluches der Mutter. Wir haben Sippentragik in doppelter Verknüpfung. Dahinter steht die Sippe als Wert.

Noch mehr kompliziert sich die Sache dadurch, daß der Verwandte auftritt als Hüter des Rechtes. Die Hochachtung vor der Würde des Gesetzes wird deutlich in dem Epitheton proud: 'proud foresters' (Str. 10 und 19). In Uebereinstimmung mit dem germanischen strengen Rechtsgefühl, das in jedem Falle die Vollstreckung des Rechtes fordert, ohne Rücksicht auf verwandtschaftliche oder sonstige menschliche Beziehungen, ist gerade er es, der zum Todesschuß auffordert. Der besondere Wert, den diese Ballade realisiert, ist das Recht.

Johnie Cock läßt diesen Angriff nicht einfach passiv über sich ergehen. Hier sehen wir zum Schluß die heroische, willensmäßige Seite seines Charakters. Er verteidigt sich heldenhaft in todwundem Zustand, zweimal getroffen, an der Braue und am Herzen, obwohl der Kampf für ihn eine verlorene Sache ist.

Str. 18: 'Stand stout, stand stout, my noble dogs,
Stand stout, and dinna flee;
Stand fast, stand fast, my gude gray hunds,
And we will gar them die'.

Str. 19: He has killed six o the proud foresters,
And wounded the seventh sair:
He laid his leg out owre his steed,
Says, I will kill na mair.

In diesem Zusammenhange tritt ein weiterer Wert hervor, das Heroische an sich. Johnie Cock ist ein Beispiel typischer Heldentragik.

Aber das Tragische erscheint noch tiefer fundiert. Johnie Cock ist nicht nur der Held, der im Kampfe mit seinen Feinden untergeht. Ein alter Mythos liegt dem Ganzen zu Grunde, der Baldrmythos. Wie Frigg, Baldrs Mutter, um sein Leben besorgt ist, so hier Johnie's Mutter um ihn. Wie Baldr, der Lichtgott, der Taghelle, ist er mit allen Attributen des Lebens ausgestattet.

Str. 12: 'As I cam in by Braidisbauks,
And doun amang the whuns,
The bonniest youngster eer I saw
Lay sleepin amang his hunds.

Str. 13: 'His cheeks war like the roses red,
His neck was like the snaw.

Dieses Leuchtende, Lebensvolle wird noch unterstrichen durch die Goldfarbe des Ginsters 'amang the whuns'. (Sceneriehinweise sind eine Seltenheit in den Balladen!) Dazu paßt gut die Anfangszeile:

Up Johnie raise in a May morning.

'May morning' impliziert und symbolisiert alle erdenkliche Fülle von schwellender Lebenskraft. —

Wie Baldr wird Johnie an der Stirn verletzt.

Str. 16: They woundit him on the bree.

Wie Baldr hat er nichts Böses getan. Die Schuld an dem Blutvergießen gibt er dem Schicksal, dem er flucht, ein weiterer vitaler Zug!

Str. 20: 'Oh wae befa thee, silly auld man,
An ill death may thee dee!
Upon thy head be a' this blude,
For mine, I ween, is free'.

Das mythologische Element erscheint verstärkt durch die Personifikation der Hunde, die keine Statistenrolle spielen, sondern als dramatis personae figurieren. Sie sind Johnie als seine Kampfgenossen beigegeben und zeigen dieselbe Vitalität, wie vorher erwähnt wurde. Sie werden als gleichberechtigte Gefährten mit ihm zusammengefaßt.

Str. 9: They ate sae meikle ó the venison

Er redet sie als seine Kampfgenossen an.

Str. 18: 'Stand stout, stand stout, my noble dogs,
Stand stout and dinna flee;
Stand fast, stand fast, my gude gray hunds,
And we will gar them die'.

Auf der Gegenseite als Schicksal, als todbringender Gott wie Loki in der Baldrsage, steht der 'silly auld man', dessen Werkzeuge die foresters sind. Genau wie dort schweift er Unheil säend umher und tötet nicht selbst, sondern veranlaßt den Tod.

Dieser 'silly auld man' ist das Schicksal, dem Johnie in seiner heroisch-dämonischen Charakteranlage unwollend-wollend entgegenstürzt = sein confligere mit ihm. Aber auch die Gegensätzlichkeit der tragischen Faktoren Mensch und Schicksal wird deutlich. Johnie flucht dem Schicksal, dem er doch wieder zustrebt.

Str. 20: 'Oh wae befa thee, silly auld man,
An ill death may thee dee!
Upon thy head be a' this blude,
For mine, I ween, is free.'

In dieser mythologischen Schicht leuchten auf die beiden Elemente des Lebens als umfassendster Begriff, der das Leben im engeren Sinne und den Tod umschließt. Eine rein mythologische Gestaltung von Urkräften liegt hier allerdings nicht vor. Der Mythos bildet den dunklen Hintergrund der Ballade, ist aber in der Darstellung vermenschlicht. Doch wir ahnen seine Tiefe und die Ganzheit des Lebens als letzten und höchsten Wert.

---

b) Dämonisch-heroische Tragik.

Lady Maisry Nr. 65 A.

Hergang

Die Schottin Lady Maisry erwartet ein Kind von dem Engländer Lord William. Das wird ihrem Bruder hinterbracht. Er stellt sie zur Rede und fordert von ihr den Verzicht auf den Geliebten unter Androhung der Todesstrafe im Weigerungsfalle. Sie lehnt ab und wird verbrannt. Lord William, den sie rufen läßt, erscheint zu spät, um sie zu retten.

Die Quellen des Tragischen

Diese höchst dramatische Ballade, soll als weiteres Beispiel für die subjektive Tragik dienen. Im besondern muß sie als dämonisch-heroisch bezeichnet werden, da die Quellen des Tragischen in den beiden Seiten des Charakters der Lady Maisry liegen, im Müssen und im Wollen.

Von leidenschaftlicher Liebe getrieben, hat sie sich Lord William hingegeben.

Str. 5: 'For I've gien my love to an English lord,'

Str. 8: 'Your sister Lady Maisry's well,
So big wi bairn gangs she.'

Str. 13: 'My bairn it is to Lord William,
An he is betrothd to me.'

Das ist das Dämonische in dieser Tragik.

Die heroische Seite wird deutlich in dem heldenhaften Einstehen für ihre Liebe, das ihr den Tod bringt. Dem drängenden Werben der großen Schar ihrer Freier hält sie stand:

Str. 4: But a' that they coud say to her,
Her answer still was Na.

Str. 5: 'O had your tongues, young men',
she says,
'An think nae mair o me;
For I've gien my love to an English lord,
An think nae mair o me'.

Ganz klar tritt die heroische Seite ihres Wesens hervor und wird zur unmittelbaren Quelle der Tragik in ihrer Ablehnung, den Geliebten aufzugeben, trotzdem sie damit den Tod wählt. Sie hat also die Entscheidung in der Hand. Die Quellen zum Tragischen liegen allein in ihrem Subjekt. Besonders verstärkt wird dieser Verzicht durch das Aufgreifen der Worte des Bruders in intensivierender Wiederholung:

Str. 15, Bruder:
'But ye maun gi up the English lord,
Whan youre young babe is born;
For, gin you keep by him an hour langer,
Your life sall be forlorn'.

Str. 16, Lady Maisry:
'I will gi up this English blood,
Till my young babe be born;
But the never a day nor hour langer,
Tho my life should be forlorn'.

Wie im theoretischen Teil auseinandergesetzt wurde, muß selbst bei subjektiver Tragik Objektbeteiligung hinzukommen. Das geschieht durch das Handeln des Bruders auf die Anzeige des kitchy-boy hin:

Str. 8: 'Your father and your mother is well,
But an your brothers three;
Your sister Lady Maisry's well,
So big wi bairn gangs she'.

Momente zur Verstärkung der Tragik

Lady Maisry's Tragik wird erhöht durch die besondere Betonung ihres Wertes und des Zaubers ihrer Persönlichkeit. Das ist der Zweck der 4 ersten Strophen der Ballade. An sich hätte Strophe 1 als leiser Eingang genügt:

The young lords o the north country
Have all a wooing gone,
To win the love of Lady Maisry,
But o them she wood hae none.

Dasselbe Motiv wird aber noch durch drei weitere Strophen ausgesponnen unter Benutzung der wirkungsvollen Gesetze von Dreizahl und Achtergewicht:

I. Str. 2: O they hae courted Lady Maisry
Wi a' kin kind of things;

wieder variiert in der Dreizahl:

II. Str. 2: An they hae sought her Lady Maisry
Wi brotches an wi rings.

Str. 3: An they ha sought her Lady Maisry
Frae father and frae mother;
An they ha sought her Lady Maisry
Frae sister an frae brother.

III. Str. 4: An they ha followd her Lady Maisry
Thro chamber an thro ha.

Der Höhepunkt liegt in dem 'follow'. Die Annäherung wird immer größer bis zur räumlichen Gegenüberstellung, die zu Lady Maisry's ablehnenden Worten von Strophe 5 führt. So geht dieser ausgesponnene leise Eingang unmerklich in die Balladenhandlung über.

Die besondere Anziehungskraft, die Lady Maisry ausübt, kommt ferner zum Ausdruck in der grenzenlosen Verehrung und Hingabe des bonny boy.

Str. 19: 'O I would rin your errand, lady,
Oer a' the world wide.

Str. 20: Aft have I run your errands, lady,
Whan blawn baith win and weet;
But now I'll rin your errand, lady,
Wi sat tears on my cheek'.

Der Grund der Anziehungskraft wird deutlich durch Strophe 12 und 24, die besonders die Schönheit der Lady Maisry hervorheben.

Str. 12: A trembling seizd her fair body,
An her rosy cheek grew wan.

Str. 24: 'But the fairest lady in a' the lan
For you this day maun burn'.

All dies dient dazu, Sympathie für Lady Maisry zu erwecken, und erhöht das Tragische ihres Schicksals.

Dasselbe wird erreicht durch ihre Isolierung. Sie ist dem Bruder ausgeliefert. Das tritt hervor in der Gegenüberstellung von 'a' my merry young men' ihres Bruders (Str. 17) und des einzigen 'bonny boy' (Str. 18 ff.), der ihr zur Verfügung steht.

Eine letzte Steigerung der Tragik liegt in dem Moment, daß die Qualen des Feuertodes noch verstärkt werden durch die Geburtswehen, die dann gerade über sie kommen.

Str. 29: 'O gin my hands had been loose, Willy,
Sae hard as they are boun,
I would have turnd me frae the gleed,
And castin out your young son'.

Das Tragische als Geschehen

Diese Ballade verdeutlicht in besonderer Weise das Tragische als Geschehen. Das war ein Grund mehr, sie als Repräsentantin zu wählen. Strophe 16—31 zeigen das Tragische als ein Sichvollziehendes, als einen Prozeß unter dem unerbittlichen Gesetze der Zeit; die Allgewalt der Zeit, die in ihrem procedere, dem unaufhaltbaren Vorwärtsschreiten zusammen mit ihrer Nicht-

umkehrbarkeit liegt, wird unheimlich deutlich. Alles ist eine Frage der Zeit, die letzte Entscheidung, Gelingen oder Scheitern. Dadurch kommt eine hinreißende Spannung in das Ganze. Angedeutet wird das Zeitmoment in Strophe 6 bei dem Verleumdungsgange des kitchy-boy:

Her father's kitchy-boy heard that,
An ill death may he dee!
An he is on to her brother,
As fast as gang coud he.

Es klingt wieder an in der Scene zwischen Bruder und Schwester, noch verstärkt durch den Kontrast der Ruhe der Lady Maisry und der Erregung des Bruders.

Str. 10: An there he saw her Lady Maisry,
Kembing her yallow hair.
Str. 11: 'O wha is aught that bairn, he says,
'That ye sae big are wi?
And gin ye winna own the truth,
This moment ye sall dee'.

Mit Strophe 16, in der Lady Maisry dem Bruder ihre stolze Ablehnung entgegenschleudert, beginnt die Herrschaft der Zeit. Das Rad ist im Rollen. Nun geht es Schlag auf Schlag weiter. Wie wird das Ende sein? Sofort befiehlt der Bruder die Errichtung des Scheiterhaufens.

Str. 17: 'O whare is a' my merry young men,
Whom I gi meat and fee,
To pu the thistle and the thorn,
To burn this wile whore wi?'

Das Eilige kommt zum Ausdruck dadurch, daß ein ganzer Satz bis zum Versende reicht. Bei der Zeile:

To pu the thistle and the thorn,

mit vierfacher Anwendung des th, zusammen mit der wechselnden Alliteration des stimmhaften und stimmlosen, glaubt man das Prasseln und Knistern des Scheiterhaufens schon zu hören.

In Strophe 18 erfolgt dann sofort als Gegenmaßnahme der Lady — ebenso ein Vers, ein Satz — die Entsendung des bonny boy. Sie fühlt, daß alles von der Zeit abhängt. Daher gebraucht sie Worte, die höchste Eile ausdrücken:

'O whare will I get a bonny boy,
To help me in my need,
To rin wi hast to Lord William,
And bid him come wi speed?'

In 'merry young men' und 'bonny boy' liegt schon das Moment des Flinken, Alerten.

Die ausgesponnene Ergebenheitserklärung des bonny boy von Strophe 19 und 20, deren Bedeutung vorher besprochen wurde,

erscheint zuerst in diesem Zusammenhange störend. Aber gerade sie ist besonders wirkungsvoll und steigert die Erregung.

Ein weiteres retardierendes Moment kommt hinzu. Gleich zu Anfang seiner Reise trifft er auf die 'broken briggs' (Str. 21). Die Spannung wird noch verstärkt. Zwei Strophen skizzieren den Weg des bonny boy, wieder unter Anwendung von Dreizahl und Achtergewicht. Das rasende Vorwärtsstürmen wird suggeriert durch die Fülle der Verba, die jedes Mal durch 'and' verbunden sind. Kein Halten! Nur weiter, sonst ist es zu spät!

Str. 21: O whan he came to broken briggs,
He bent his bow and swam,
An whan he came to the green grass growin,
He slackd his shoone and ran.

Str. 22: O whan he came to Lord William's gates,
He baed na to chap or ca,
But set his bent bow till his breast,
An lightly lap the wa;
An, or the porter was at the gate,
The boy was i the ha.

Strophe 21 bildet einen Satz, ebenso Strophe 22, die noch durch zwei Zeilen verlängert ist. So kommt etwas Atemloses in das Ganze hinein.

The boy was i the ha,

ohne sich anmelden zu lassen, mit einem Sprung über die Mauer. Also auch eine Steigerung der Schnelligkeit in Dreizahl und Achtergewicht von 'swam' zu 'ran' zu 'lap'.

Sofort wird der Dialog des bonny boy mit Lord William angeschlossen, in paralellem Aufbau und in Dreizahl und Achtergewicht. Besonders tritt in der Antwort des bonny boy das 'this day', heute, hervor. Es ist keine Zeit zu verlieren. Unmittelbar über ihnen hängt das Schicksal.

Str. 23: 'O is my biggins broken, boy?
Or is my towers won?
Or is my lady lighter yet,
Of a dear daughter or son?'

Str. 24: 'Your biggin is na broken, sir,
Nor is your towers won;
But the fairest lady in a' the lan
For you this day maun burn'.

Lord William befiehlt zu satteln.

Str. 25: 'O saddle me the black, the black,
Or saddle me the brown;
O saddle me the swiftest steed
That ever rade frae a town'.

Wieder Dreizahl und Achtergewicht. Dadurch kommt Lord William's namenlose Erregung zum Ausdruck. Fort muß er.

Welches Pferd? Er hat weder Zeit noch Ueberlegung: 'the black, the black? — the brown?' — jedenfalls 'the swiftest steed!'

Auf die Beschreibung von Lord William's Weg wird verzichtet. Dazu fehlt die Zeit. Er muß ans Ziel. Darauf allein kommt es an.

Jetzt wird die Spannung aufs höchste gesteigert durch die Gegenüberstellung der Lady Maisry auf dem Scheiterhaufen und des anstürmenden Lord William. Das Zeitmoment steht im Vordergrund.

Str. 26: Or he was near a mile awa,
She heard his wild horse sneeze:
'Mend up the fire, my false brother,
It's na come to my knees'.

Das Rasende von Lord William's Ritt kommt in der Anwendung von 'wild horse' zum Ausdruck.

Der zur Verfügung stehende Zeitraum wird immer kleiner.

Str. 27: O whan he lighted at the gate,
She heard his bridle ring:
'Mend up the fire, my false brother,
It's far yet frae my chin'.

Strophe 28 bringt seine Ankunft:

'For I see him comin hard an fast'.

Dreizahl und Achtergewicht! Strophe 26 und 27: 'heard', nun 'see'! Außerdem haben wir den Uebergang vom Präteritum zum Präsens. Strophe 26 und 27 brachten die dritte Person. Nun tritt die erste ein: 'I see'. Dazu kommen wieder die Ausdrücke der Eile: 'hard an fast'.

Sinn der Tragik

Der Schluß der Ballade könnte lauten wie bei C. F. Meyer: „Die Ketzerin“:

Ueber ihrem blonden Haupt zusammen
Schlagen Todesflammen, Liebesflammen.

Das ist der Sinn dieser Tragik: Die Liebe als höchster Wert. Sie wird gezeigt in der Spannung zu Sippe und Nation, beides vertreten durch den Bruder der Lady Maisry: Strophe 7, die Frage nach allen Sippenangehörigen:

'O is my father an my mother well,
But an my brothers three?
Gin my sister Lady Maisry be well,
There's naething can ail me'.

Strophe 14 bringt seinen Nationalstolz zum Ausdruck:

'O cond na ye gotten dukes, or lords,
Intill your ain country,
That ye draw up wi an English dog,
To bring this shame on me?'

Im Konflikt mit diesen Mächten wird Lady Maisry vernichtet = das Zerstörerische im Tragischen. Aber sie vollendet sich dadurch im Heldentum ihrer Liebe = das Schöpferische im Tragischen. Ihr Untergang ist Triumph. Das klingt aus dem todesmutigen 'mend up the fire' das sich bei Vollendung der Dreizahl in steigerndem Achtergewicht fast zu einem rasenden Jubel verstärkt.

Str. 28: 'Mend up the fire to me, brother,
Mend up the fire to me;
For I see him comin hard an fast
Will soon men't up to thee'.

Sobald das Feuer entzündet wird, muß sie wissen, daß für sie jede Rettung ausgeschlossen ist. Aber kein Jammern, sondern nur dieses stolze 'mend up the fire'. Es spricht sich darin aus die großartigste Schicksalsbejahung, geradezu ein sich dem Schicksal Entgegenwerfen, das confligere mit ihm.

'For I see him comin hard an fast'.

Das bedeutet für sie die Hauptsache. Er ist gekommen, und die Liebe als Wert steht groß und unangetastet da, triumphierend über die Vernichtung.

Ihre Liebe wird noch besonders deutlich in Strophe 29:

'O gin my hands had been loose, Willy,
Sae hard as they are boun,
I would have turnd me frae the gleed,
And castin out your young son'.

Erschütternd ist die Anwendung des Kosenamens 'Willy' in dieser Lage, im Gegensatz zur offiziellen Bezeichnung 'Lord William' in der Antwort an den Bruder:

Str. 13: 'My bairn it is to Lord William',

oder dem Auftrage an den bonny boy:

Str. 18: 'To rin wi hast to Lord William'.

Und dann ihr großer Schmerz, daß sie ihm den Sohn nicht mehr schenken kann:

Str. 29: 'castin out your young son'.

Das Ganze stimmt zu seiner Frage von Strophe 23:

'Or is my lady lighter yet,
Of a dear daughter or son?'

Lord William erweist sich dieser Liebe als durchaus würdig. Er schwört Lady Maisry, sie zu rächen (Dreizahl und Achtergewicht). Also doch endliches Unterliegen der Gegenmächte und Sieg der Liebe.

Str. 30 1. 'O I 'll gar burn for you, Maisry,
Your father an your mother;
2. An I 'll gar burn for you, Maisry,
Your sister an your brother.

Str. 31 3. An I 'll gar burn for you, Maisry,
The chief of a' your kin.

Und nun sein Schwur, ihr zu folgen in den Feuertod:

Str. 31: An the last bonfire that I come to,
Mysel I will cast in'.

In diese Abteilung der dämonisch-heroischen Tragik gehören außerdem noch 12 Balladen:

1. Earl Brand Nr. 7
2. Fair Janet Nr. 64
3. Lord Ingram and Chiel Wyet Nr. 66
4. Clerk Saunders Nr. 69
5. Willie and Lady Maisry Nr. 70
6. Mary Hamilton Nr. 173
7. The Laird of Wariston Nr. 194
8. The Braes o Yarrow Nr. 214
9. Andrew Lammie Nr. 233
10. Lord Saltoun and Auchanachie Nr. 239
11. The Coble o Cargill Nr. 242
12. Lady Diamond Nr. 269.

Mit Rücksicht auf den Wert muß in allen diesen Balladen Liebestragik festgestellt werden.

Bei der Mehrzahl handelt es sich um ein Herauslösen aus dem ursprünglichen Nexus der Sippe um des höheren Wertes der Liebe willen. Das wäre als Existentialschuld zu bezeichnen.

3 Balladen allerdings zeigen individuelle Schuld:

Bei 'Mary Hamilton' haben wir eine Verbindung von beidem. Sie ist einmal das Opfer ihres Standes, der aufsteigenden Yeomanry-schicht = Existentialschuld. Zum andern läd sie aber die individuelle Schuld des Kindesmordes auf sich.

Lady Wariston in 'The Laird of Wariston' tötet ihren Gatten.

'The lass of Balathy toun' aus 'The Coble o Cargill' veranlaßt den Tod ihres Geliebten, wahrscheinlich aus Eifersucht.

c) Rein dämonische Tragik.

Wir kommen jetzt zu der rein dämonischen Tragik, d. h. die Quelle zum Tragischen liegt lediglich in der dämonischen Seite des Subjekts, im Müssen, nicht im Wollen.

Es handelt sich in allen Fällen um individuelle Schuld, die aber durch dieses Müssen existentiell begründet ist.

Hierher gehören zwei Balladen, die die unerlaubte Liebe von Bruder und Schwester als Thema haben:
Sheath and Knife Nr. 16,
Lizie Wan Nr. 51,
ferner The Twa Brothers Nr. 49,
das den Brudermord aus irrationalen Gründen behandelt,
und Edward Nr. 13.

Dem Werte nach wären alle diese Balladen unter Sippentragik einzuordnen.

Edward Nr. 13 B [1].

Besondere Bedeutung

Als hervorragendster Vertreter für diese Gruppe kommt die Edwardballade allein in Frage. Ihre Konstellation, die Tiefe der Tragik und der Grad ihrer Wesenhaftigkeit sind einmalig und so nicht wieder erreicht. Sie ist etwas Vollkommenes und Absolutes als Kunstwerk und damit als Lebensäußerung, ein Höhepunkt wie auf anderem Gebiet Goethes „Ueber allen Gipfeln ist Ruh" oder Walther von der Vogelweides Liebeslied „Under der linden an der heide". Einmalig ist sie es: Deshalb konnte sie es auch nur einmal so gesagt werden. Jeder Versuch, das Gleiche noch einmal auszudrücken, in einer andern Sprache, es zu übersetzen, muß unzulänglich bleiben.

Es soll im folgenden versucht werden, die Edwardballade und die Unerreichbarkeit ihres tragischen Gehaltes darzustellen im Vergleich mit der übrigens an sich beachtenswerten Nachdichtung von Hedwig Lüdeke [2].

Das Geschehen oder vielmehr das Geschehene läßt sich in einem Satze sagen: Der Sohn hat den Vater getötet auf Rat der Mutter. Jede Motivierung fehlt. Alles Objektive wird vollkommen ausgeschaltet, auf jegliche Scenerie- und Zeitangaben verzichtet. Empirische Dinge wie Falke, Roß, Besitztum, Weib, Kinder sind nur genannt, um als völlig unwesentlich abgelehnt zu werden. Wesentlich sind allein Mutter und Sohn, die sich gegenüberstehen als 'Edward' und 'mither' ohne Deminutiv und ohne zeremonielle Anrede. (Vergl. 13 A: 'Son Davie' und 'mother lady'!) Beides ist Beiwerk aus der dinglichen Welt und muß in dieser Atmosphäre fortfallen.

Die Sprache wählt neutrale, allgemeine Ausdrücke, die nur bezeichnen, ohne alle zeitlich bedingten Nuancen.

Str. 1: 'And why sae sad gang yee O?'

1) Bei dieser Ballade wurden Resultate der Seminarübungen von Herrn Professor Deutschbein verwandt (Marburg S. S. 1926)
2) Hedwig Lüdeke a. a. O. S. 114.

Hedwig Lüdeke übersetzt:

„Und gehst so trüb einher? — O —“

Dies arabeskenhafte „einher“ gibt fast den Eindruck von Gemütlichkeit und paßt durchaus nicht zu der Schrecklichkeit des Themas. ‘Gang’ dagegen bezeichnet lediglich die Tätigkeit des Gehens.

Str. 3: ‘Your steid was auld, and ye hae gat mair’,

H. L.: „. . . dir steh’n mehr zu Gebot“.

‘Ye hae gat mair’ ist ein einfacher Ausdruck der Alltagssprache und damit völlig unbetont. Es liegt gar kein Nachdruck auf dem Besitz von Pferden usw. Er wird als unwesentlich abgetan. Aber der gewählte Ausdruck „zu Gebote stehen“ unterstreicht in unangebrachter Weise diese zeitlichen Güter. Es kommt garnicht darauf an, daß Edward über etwas „gebietet“. Die besondere Blickrichtung auf seine empirischen Lebensverhältnisse paßt nicht in den Sinn dieser Ballade.

Str. 4: ‘And Ile fare ovir the sea O’.

H. L.: „„Ueber See fahren weit von hier . . O . .““

Str. 6: ‘Whan ye gang ovir the sea O?’

H. L.: „Wenn du fortziehst über die See? — O . .“

„Weit von hier“ und „fort“ erscheinen als verengende und damit abschwächende Zusätze. Beides liegt in ‘fare’ oder ‘gang ovir the sea’. Die Betonung des „hier“ bindet an die Welt der Dinge ganz im Gegensatz zu der allgemeinsten und weitesten Fassung des ‘fare, gang ovir the sea’, das den Eindruck von Unendlichkeit gibt.

Str. 5: ‘And what wul ye doe wi your, towirs and your ha’,

H. L.: „Und was tust du mit Schloß und Türmen und Saal?“

‘Towirs and ha’ ist ein Hendiadyoin zur Bezeichnung seines Erbes, seines Besitztums. Die Hinzufügung von Schloß erweist sich als überflüssig.

Dasselbe gilt von der Antwort Edward’s:

Str. 5: ‘Ile let thame stand tul they doun fa’,

H. L.: „„Ich laß sie steh’n, bis sie fallen zu Tal“.

Die Erwähnung von „Tal“, einem Teil der Erscheinungswelt, wirkt zu beengend und zieht aus der Ueberwirklichkeit in die bedingte Wirklichkeit. Auf das ‘doun fa’ kommt es hier allein an, zum Ausdruck der Bedeutungslosigkeit von ‘towirs and ha’. Wohin sie stürzen, ist von keiner Bedeutung.

Str. 6: ‘For thame nevir mair wul I see O’.

H. L.: „„Nie schau’ ich ins Aug’ ihnen je . . O . .““

Diese spezialisierte Uebersetzung mutet fast sentimental und ganz erdgebunden an, nach der rein konstatierenden Sprache im englischen Vers.

Alle diese neutralen Ausdrücke der englischen Ballade gehören der Alltagssprache an. Und doch haben wir nicht den Eindruck von Alltäglichkeit. Es sind allgemeine Bezeichnungen, in ihrem allgemeinsten Sinne gebraucht, die weder eine Spezialisierung nach der Volkssprache oder irgend einer familiären Sprechweise, noch nach der gehobenen Sprache der Gesellschaft darstellen. Beides wäre ein Haften an Faktoren der Erscheinungswelt. So ist die Loslösung von aller Empirie erreicht. Unterstützt wird dieser Eindruck von ideeller Wirklichkeit noch durch die Struktur der Ballade und den besonderen Rhythmus.

Das Tragische als Geschehenes, Irrationalität der Tragik

Durch die Ausschaltung und damit Abwertung der dinglichen Welt wird das ganze Interesse und die ganze Bedeutung auf die Konfrontierung von Mutter und Sohn verlegt, in deren Subjektivität, losgelöst von Raum und Zeit, sich ihre Tragödie abspielt. Sie stehen sich gegenüber wie aus dem Dunkel des Lebens herausgestellt, schlaglichtartig beleuchtet in namenloser, weil durch nichts abgelenkter oder abgeschwächter Spannung. Warum tötete Edward den Vater? Warum riet die Mutter dazu? Keine Antwort gibt die Ballade. Schon die Fragestellung ist falsch und inkongruent mit der Atmosphäre, die auf dem Ganzen lastet. Die beiden Menschen sind selbst erstarrt vor diesem Warum. Nicht die Tat, wie sie geschieht, wird in der Ballade behandelt, sondern das Geschehene. Es ist da! Die beiden Gestalten stehen ihm gegenüber wie einem Objekt, von dem sie nicht fassen können, daß es zu ihnen gehört. Von sich befallen unter dem Zwange der dämonischen Seite ihres Ich, fern von aller Reflexion, vollbrachten sie die Tat in Idee und Wirklichkeit. Nun sind sie ihr verfallen und der unentrinnbaren Tragik, die daraus folgt. Die Atmosphäre steht völlig unter der Herrschaft dieser dunklen, irrationalen Mächte.

Dunkel und unbestimmt ist daher auch die Ausdrucksweise. Man spürt eine Scheu, die Dinge beim Namen zu nennen. Die Ballade beginnt mit einer Doppelfrage:

'Why dois your brand sae drap wi bluid,
. . . And why sae sad gang yee O?'

Das bewirkt gleich eine geheimnisvolle Stimmung. Hedwig Lüdeke dagegen fängt an:

„Dein Schwert, was träuft es so von Blut?
. . . Und gehst so trüb einher? — O —"

Durch die Nachstellung des Frageworts in der ersten Zeile und sein völliges Fehlen in der zweiten wird die Ballade auf eine falsche Basis gestellt.

In Strophe 2 wagt die Mutter schon nicht mehr zu fragen. Sie lehnt lediglich Edward's Antwort ab:

'Your haukis bluid was nevir sae reid,
. . . My deir son I tell thee O'.

Ebenso in Strophe 3:

'Your steid was auld, and ye hae gat mair'.

Nun wieder das Zurückkommen auf das ihnen allein Wichtige, aber nicht in bestimmter Frage, sondern in den tastenden Worten:

'Sum other dule ye drie O'.

Dazu kommt das jedesmalige doppelte Ausweichen Edward's in der Tat- und der Testamentsscene. Um so krasser und in der Tiefe seiner Tragik erschütternd wirkt dann der Schluß von Strophe 3:

'O I hae killed my fadir deir,
Alas, and wae is mee O!'

Das zuckt wie ein Blitz aus dem Dunkel. Denn sofort wird in der Mittelscene wieder die andeutende Redeweise aufgenommen. Die Mutter fragt:

Str. 4: 'And whatten penance wul ye drie for that?'

Sie wagt nicht, das 'that' noch näher zu bezeichnen. — Hedwig Lüdeke wird zu deutlich, wenn sie übersetzt:

„Und wie willst du büßen für seinen Tod?"

In derselben Weise verfährt sie bei der Wiedergabe der Schlußzeile von Strophe 5:

„„Hier leidet mich nimmer das Grau'n . . O""

Der Sinn ist schon richtig. Das Grauen treibt ihn fort. Aber das Irrationale, Unterbewußte des Grauens, das ein wesentlicher Bestandteil dieser Tragik ist, wird durch das Nichtaussprechen unheimlich deutlich, gerade in den rein konstatierenden Worten des englischen Verses:

'For here nevir mair maun I bee O'.

Wenn man das Grauen nennt, ist es kein Grauen mehr. Das Irrationale wird rational neutralisiert.

Dieselbe verhüllte Ausdrucksweise haben wir zum Schluß, bei der letzten Enthüllung:

Str. 7: 'Sic counseils ye gave to me O'.

Hedwig Lüdeke übersetzt mit tödlicher Deutlichkeit:

„„Du wolltest ja, was ich getan! O.""

Das Englische impliziert das durchaus und intensiviert den Eindruck des Tragischen in dem Nichtwagen, das Furchtbare zu nennen.

Wir sagten, die Ballade steht ganz unter dem Banne dieser irrationalen, dämonischen Mächte. Daher ist sie aufgebaut in unheimlicher Gleichförmigkeit wie eine Beschwörung. Die ersten Zeilen jeder Rede wiederholen sich. Dazwischen erscheint der doppelte Ausruf: 'Edward, Edward'; 'mither, mither'.

Str. 1: 'Why dois your brand sae drap wi bluid,
Edward, Edward,
Why dois your brand sae drap wi bluid,
And why sae sad gang yee O?'
'O I hae killed my hauke sae guid,
Mither, mither,
O I hae killed my hauke sae guid,
And I had nae mair bot hee O'.

Hierher gehört die dauernde Anwendung der Alliteration und das immer wiederkehrende 'O'.

Das Ganze ist angelegt im magischen Zeichen der Dreizahl wie ein alter Zauberspruch, der dunkle Mächte bannen will. Wir haben die Dreizahl der Balladenscenen:

Str. 1—3 Tatscene,
Str. 4 Sühnescene,
Str. 5— 7 Testamentsscene.

Die Ausgestaltung der 1. und 3. Scene vollzieht sich nach demselben Gesetz. Der Dialog läuft in der Weise ab, daß je drei Zeilen vom jedem gesprochen werden.

Str. 1: I. 'Why dois your brand sae drap wi bluid,
(Edward, Edward),
II. Why dois your brand sae drap wi bluid,
III. And why sae sad gang yee O?'

I. 'O I hae killed my hauke sae guid,
(Mither, mither),
II. O I hae killed my hauke sae guid,
III. And I had nae mair bot hee O'.

Nun seien die einzelnen Scenen untersucht.

Scene 1.

Dreimal fragt die Mutter nach der Tat, dreimal antwortet der Sohn. Die Dreizahl wird gesteigert durch das Achtergewicht.

Str. 1: 'O I hae killed my hauke sae guid',
Str. 2: 'O I hae killed my reid-roan steid',
Str. 3: 'O I hae killed my fadir deir'.

Zu beachten ist die dreimalige wörtliche Wiederholung 'O I hae killed my . . .' 'Killed', das gewöhnlichste Wort, die nackte Bezeichnung wird gewählt. — Hedwig Lüdeke hat die strenge Gleichförmigkeit dieser Dreizahl nicht herausgebracht. Sie sagt zweimal, in Strophe 2 und 3, „schlug tot“ in Entsprechung von 'killed'. Aber in Strophe 1 gebraucht sie „erschlug“, das mit seinem gehobeneren Anstrich weniger kraß wirkt.

1. 'O I hae killed my hauke sae guid'.

Die durch die Nachstellung von 'guid' erreichte Betonung wird wieder abgeschwächt durch den Zusatz 'sae', der relativiert wie alle Modifikationen im Gegensatz zum absolut gebrauchten Ausdruck. Das paßt zu der Unwichtigkeit des Objekts.

2. 'O I hae killed my reid-roan steid'.

Wir sehen die regelmäßige Vorstellung des Adjektivs.

Nun der Höhepunkt:

Str. 3: 'O I hae killed my fadir deir',

mit nachgestelltem, in der Hebung und im Reim stehenden Adjektiv 'deir', ohne jeden Zusatz. Es ist daher in seiner ursprünglichen Bedeutung „teuer" zu nehmen, wie Hedwig Lüdeke, die starke Hervorhebung erkennend, übersetzt.

Dazu kommen die letzten Zeilen der Strophen 1—3.

Str. 1: 'And I had nae mair bot hee O'.

Str. 2: 'That erst was sae fair and frie O'.

Diese beiden Reihen sind Erläuterungen, die besonderen Vorzüge der Objekte betreffend.

Bei Strophe 3 erübrigt sich jede Erklärung.

'O I hae killed my fadir deir'.

Es bleibt nur noch der Aufschrei:

'Alas, and wae is mee O!'

Die beiden letzten Zeilen der 3. Strophe, in Verbundenheit mit Strophe 1 und 2 und in ihrer Isoliertheit innerhalb dieses Zusammenhanges, stellen scharf das Besondere und Entsetzliche der Tat heraus und damit die Tiefe der Tragik.

Scene 3.

Im Parallelismus zu dieser ersten steht die dritte, die Testamentsscene. Dreimal fragt die Mutter mit dem gleichförmigen Anfang: 'And what wul ye . .'

Str. 5: 'And what wul ye doe wi your towirs and your ha',
Str. 6: 'And what wul ye leive to your bairns and your wife',
Str. 7: 'And what wul ye leive to your ain mither deir?'

Bei Strophe 5 und 6 einfache Erwähnung von 'towirs and ha' einerseits und von 'bairns and wife' andrerseits. Bei Strophe 7 Hinzufügung zweier höchst emotionaler Adjektive 'ain' und 'deir'.

Edward antwortet dreimal in der Steigerung des Achtergewichts:

Str. 5: 'Ile let thame stand tul they doun fa'.

Hervorzuheben ist die Anwendung des 'let' = lassen, zulassen. Die Dinge bedeuten nichts mehr für ihn. Er überläßt sie sich selbst.

Die persönliche Loslösung wird noch mehr betont in Strophe 6:

'The warldis room, late them beg thrae life'.

Im Vorigen hatten wir noch die persönliche Ausdrucksweise des 'I', Jetzt tritt das Ich zurück. Seine Person steht nun völlig außerhalb all dieser zeitlichen Bindungen.

In auffallendem Kontrast dazu Strophe 7:

'The curse of hell frae me sall ye beir'.

Auch hier wird die Ichform vermieden. Aber dagegen findet sich die ganz sichere Zukunft des Fluches 'sall' als eine Art Drohung und Prophezeihung zugleich, die sich bestimmt erfüllen wird. Dieses 'sall' hat den unbedingten Zukunftscharakter des ganz gewiß auf die Mutter Zukommenden, so sehr, daß es schon Gegenwart wird. Das Ueberraschende ist nun der Zusatz 'frae me' bei dieser scheinbaren Ichloslösung. Das 'me' steht in der Vershebung, an schwerer Stelle, und ist dadurch ganz besondes betont.

Dazu kommen die letzten Zeilen von Strophe 5—7.

Str. 5: 'For here nevir mair maun I bee O.'
Str. 6: 'For thame nevir mair wul I see O.'

Hier haben wir noch das begründende 'for'.
Nun Strophe 7 ohne jedes Verbindungswort:

'Sic counseils ye gave to me O.'

Das ist ein Schrei, der den ganzen Abgrund der Tragik offenbart.

Diese höchst wirksame Steigerung ist übrigens auch bei dem Aufbau des Ganzen zu beobachten. Wir besprachen die Tatscene mit ihrem Ausgellen in dem

Str. 3: 'O I hae killed my fadir deir,
Alas, and wae is mee O!'

Dann folgt die kurze einstrophige Sühnescene ohne Dreizahl, die ein retardierendes Moment, ein kurzes Atemholen nach dieser ersten Enthüllung darstellt, ein Atemholen auch zu der dritten, der Testamentsscene mit dem noch schrilleren, den ganzen Abgrund aufreißenden Ausklang, dem Höhepunkt des Ganzen:

Str. 7: 'The curse of hell frae me sall ye beir,
Sic counseils ye gave to me O.'

Sinn der Tragik

Zum Schluß sei ein zusammenfassendes Wort gesagt über die Endstrophen der beiden Hauptscenen, der ersten und dritten, und damit gleichzeitig über das Tragische der Ballade.

Str. 3: 'O I hae killed my fadir deir,'

Str. 7: 'And what wul ye leive to your ain mither deir?'

Diese beiden Zeilen stehen im Parallelismus. Hedwig Lüdeke bringt die Entsprechung und den Grad der Tragik nicht heraus, wenn sie übersetzt:

Str. 3: „„Den Vater, den teuren, schlug ich tot,““
Str. 7: „Und was hast du für deine Mutter, für mich?“

Die Hinzufügung des 'ain' noch besonders im Munde der Mutter bedeutet eine Steigerung. In 'your ain mither deir' liegt die namenlose Angst der Mutter. Es geht ihr um Sein oder Nichtsein.

Im Zusammenhange damit Edward's Antwort:

Str. 7: 'The curse of hell frae me sall ye beir',

gibt ihre ganze Tragödie. Die Mutter, übrigens die ideale Hauptperson der Ballade, hat den Sohn veranlaßt, den Vater zu töten:

Str. 7: 'Sic counseils ye gave to me O'.

Er tat es:

Str. 3: 'O I hae killed my fadir deir,
Alas, and wae is mee O!'

Mit dem Vater verliert er gleichzeitig die Mutter, die er verfluchen muß wegen der 'sic counseils' (Str. 7). Sein Los bedeutet endloses Weh und Vernichtung.

Str. 4: 'Ile set my feit in yonder boat,
And Ile fare ovir the sea O'.

Das ist Edward's Tragödie.

Die Mutter erreichte ihr Ziel. Der Sohn erschlug den Vater, und maßloses Entsetzen darüber spricht sich in jedem ihrer Worte aus. Das Einzige, das nun noch Wert für sie hat, ist der Sohn. Das liegt dem 'your ain mither deir' zu Grunde und wird ergänzt durch das dreimalige 'my deir son' von Strophe 2, 4 und 7.

Str. 2: 'My deir son I tell thee O'.
Str. 4: 'My deir son, now tell me O'.
Str. 7: 'My deir son, now tell me O'.

Nun verliert sie dieses einzig Bedeutungsvolle. Der Sohn wendet sich mit dem grauenvollen Fluche von ihr. Sie ist vernichtet.

Nur die zerstörische Seite des Tragischen hat in dieser Ballade Gestalt gewonnen. Das Zerreißen aller Blutsbande, die Auflösung jedes Sippenzusammenhanges ist ihr Resultat. Aber gerade bei diesem dunklen Hintergrunde wird das Schöpferische, um das es sich hier handelt, unausgesprochen ganz Ausdruck. Das ist die Heiligkeit der Sippe, der Wert, der dieser Tragik zu Grunde liegt und dessen hohe positive Macht gerade durch die vollkommene Negativität der Darstellung deutlich wird.

Schluß.

Zusammenfassung und Ueberblick.

Das Thema dieses tragischen Teils der englisch-schottischen Volksballaden können wir zusammenfassen als Heldentum und Liebe. Das entspricht den beiden Zeit- und Lebensmächten, die darin wirksam sind: I. Der altgermanischen Welt mit der Herbheit ihres Heldenideals (Das Percy-Douglas Heldenlied aus 'The Hunting of the Cheviot' als vollkommene Ausprägung des Heroisch-Tragischen; außerdem noch 6 Balladen der Heldentragik: schicksalhaft-heroisch und heroisch-dämonisch) und II. Der Renaissance mit ihrem rauschhaften Individualismus. Es ist bezeichnend, daß die reine Schicksalstragik nur einen sehr kleinen Raum einnimmt. (3 Balladen.) Das hängt mit der Entstehungszeit zusammen, dem subjektbetonten 16. und 17. Jahrhundert[1]). Die Verabsolutierung des Subjekts und das hemmungslose Ausströmenlassen der Vitalität und aller unterbewußten Regungen findet seinen Ausdruck im Ueberwiegen der subjektiven Tragik, besonders der dämonisch-heroischen und rein dämonischen (zusammen 17 Balladen, mehr als die Hälfte!). Bei der letzteren sind es Urtriebe, die ausbrechen, uneingeschränkt von aller willensmäßigen Kontrolle, Urart und Entartung zugleich. Es zeigt die Kehrseite des neuen Renaissancelebensgefühls, das Opfer fordert, und dessen Wucht und dahinbrausendem Strome viele nicht standhalten konnten.

Um eine Formel zu finden für das Wesen des Tragischen in den Volksballaden, sei an die zuerst besprochene Ballade 'The Death of Queen Jane' errinnert. Sie hat noch in einem weiteren Sinne symbolische Bedeutung. Denn sie beschließt im Charakter ihrer Tragik das Wesen des Tragischen in den Volksballaden überhaupt. „Der Sinn des Lebens ist das Leben selbst". Das ist die Devise aller dieser Menschen der Balladenwelt. Sie wollen leben und handeln und sonst nichts. Sie sind dem Leben verhaftet als höchstem und einzigstem Wert. Nun erklärt es sich auch, daß wir nur einmal von sogenannter „Konfliktstragik" hören, von dem Widerstreit zwischen zwei Werten. Das ist der Fall in der Ballade 'Bewick and Graham' (Nr. 211). Zwei Blutsbrüder kämpfen um des Streites der Väter willen. Sie müssen sich entscheiden zwischen Gehorsam dem Vater gegenüber und Freundestreue, zwischen Sippe

1) Genaues über die Entstehungszeit ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Die Seminarübungen von Herrn Professor Deutschbein in Marburg (S. S. 1926 und W. S. 1926/27) ergaben, daß die Blütezeit der Balladenliteratur etwa von 1550—1630 anzusetzen ist.

und Freundschaft. — Sonst aber folgen diese Menschen bedingungs-, erwägungs- und hemmungslos ihrer Vitalität als dem einzigen Gesetz ihres Lebens. Bei dieser einzieligen und einseitigen Bejahung des Lebens als Strömendem, als Werden, stoßen sie zusammen mit seiner andern Seite, dem Leben als Geformtem, als Sein, meist mit der Institution der Sippe. In diesem conflictus werden die beiden Aspekte des Lebens zusammengebracht: die synthetische Funktion des Tragischen zur Allseitigkeit, zur Totalität des Lebens. Daß diese Synthese sich nur so realisieren kann, erscheint als Schicksal der Menschheit überhaupt, in ihrer Existenz begründet und daher als existentielle Tragik in weitester Auffassung. — Das ist der Sinn des Tragischen in den englisch-schottischen Volksballaden.

Lebenslauf.

Am 4. Oktober 1894 wurde ich in Wilhelmshaven geboren. Mein Vater ist der Kapitän zur See a. D. Louis Fischer. Ich bin evangelisch und besitze die preußische Staatsangehörigkeit.

Meine Schulbildung erhielt ich in der städtischen höheren Mädchenschule zu Heidelberg, der Jahn- und Augspurgschen Privattöchterschule und der Studienanstalt realgymnasialer Richtung zu Kassel. Die Reifeprüfung bestand ich Ostern 1915.

Von Ostern 1916 bis Herbst 1917 studierte ich in Heidelberg Englisch, Deutsch und Geschichte. Im Winter 1917/18 war ich im vaterländischen Hilfsdienst tätig. Im Sommer 1918 setzte ich mein Studium in München fort und ging im Wintersemester 1918/19 nach Marburg.

Aus pekuniären Gründen war ich dann gezwungen, das Studium aufzugeben. Nach Besuch der Seminarklasse des städtischen Oberlyzeums in Kassel legte ich Ostern 1920 die Lehramtsprüfung ab. Darauf unterrichtete ich bis Herbst 1925 am v. Kästnerschen Privatlyzeum in Kassel.

Im Wintersemester 1925/26 nahm ich mein Studium in Marburg wieder auf, hatte aber inzwischen Geschichte mit Französisch vertauscht. Am 1. August 1928 bestand ich die philosophische Doktorprüfung. Seitdem halte ich mich weiter in Marburg als Studierende auf.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Braune, Driesch, Hampe, Hoops, Neckel, Oncken (Heidelberg), Kutscher, Joachimsen, v. d. Leyen, Marcks, Schick (München), Deutschbein, Elster, Genzmer, Glaser, Heidegger, Helm, Jaensch, Pongs, Spitzer, Vogt, Wagner, Wechßler, Wrede (Marburg).

Ihnen allen bin ich zu großem Danke verpflichtet, besonders Herrn Professor Deutschbein für das eingehende Interesse, das er dieser Arbeit entgegenbrachte.